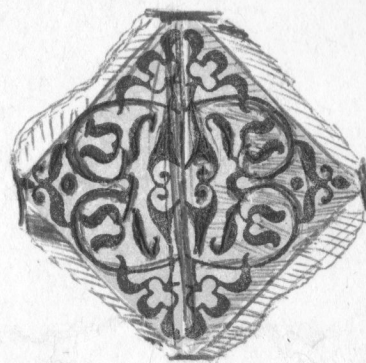


1146194

POPOVICI



STUDII
LITERARE

V

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Poezia lui Mihai Eminescu reproduce cursul ținut de D. Popovici la Universitatea din Cluj în anul 1947/48, curs litografiat la Cluj, în 1948, și publicat postum de Editura Tineretului (colecția „Lyceum“) în 1969, cu o prefață semnată de îngrijitorul ediției de față. Interpretarea dată de D. Popovici fenomenului poetic eminescian fusese pregătită, în anii anteriori (1945/46 și 1946/47), printr-un amplu curs de critica criticii, Eminescu în critica și istoria literară română — practic, o privire istorică asupra direcțiilor criticii românești, de la Titu Maiorescu la D. Caracostea. Cea de a doua parte a acestui curs, litografiată la Cluj în 1947, va alcătui volumul VI al Studiilor literare.

După cum se poate observa, cursul din 1948 nu e, de fapt, încheiat. O însemnare manuscrisă a autorului de pe coperta cursului litografiat rămas în bibliotecă sa proiectează, pentru forma definitivă a lucrării, restructurarea materialului în trei mari capitole, care ar fi cuprins: „I. Formele logice (= biografia intelectuală); II. Universul poetic (= descrierea operei: teme, sentimente, idei, geneză etc.) și III. Formele afective (= expresia; analiza figurilor fundamental caracteristice. Sentimentul, forța ce organizează expresia; dar și meditația)“. Proiectul acesta nu s-a realizat, așa încât publicăm forma litografiată, corectată de autor dar nedefinitivă.

Notele succinte de la finele capitolelor aparțin editorului și nu își propun epuizarea informației

pină în stadiul actual al eminescologiei, ci, în primul rând, plasarea lucrării de față în contextul general al cercetărilor eminescologice și, în al doilea rând, semnalarea carierei pe care ideile lui D. Popovici au avut-o în studiile critice ulterioare.

IOANA EM. PETRESCU

Cluj-Napoca, iunie 1987

INTRODUCERE

În cursul de anul precedent am stabilit o parte din perspectivele istorice ale subiectului pe care îl vom trata anul acesta. Opera lui Eminescu a preocupat într-o măsură deopotrivă de mare critica și istoria literară română și faptul se explică de la sine: cu Eminescu atingem una din culmile cele mai înalte ale poeziei. Este drept însă că interesul a fost accentuat și de izolarea în care se află poetul. În literaturile mari — în cea franceză bunăoară, în cea italiană sau germană — lucrurile se prezintă într-o lumină diferită, deoarece marii scriitori nu sînt apariții cu totul unice, care să se impună cu necesitate tuturor. Alături de Corneille avem pe Racine, pe Molière, pe La Fontaine; alături de Hugo se află Lamartine, Musset, Vigny, Baudelaire; Dante este concurat de Tasso, de Ariosto, de Petrarca; iar Goethe își împarte lauri cu Schiller și cu alții. Nu este acesta cazul poetului român; legat puternic de literatura anterioară prin temele pe care le cultivă și prin însușirea unui mare număr de procedee tehnice, legat de asemenea puternic de literatura posterioară, căreia opera lui îi servește într-o mare măsură ca punct de plecare, Eminescu se ridică între unii și alții și domină spațiile literaturii ca un vîrf singuratic de munte. Apariție excepțională, destinul lui trebuia să fie excepțional. Tăgăduit cu violență în primele timpuri, cînd poetul depășea sfera de receptivitate a publicului cititor cu puteri spirituale reduse, el ajunge să fie divinizat ceva mai tîrziu; ajunge să fie socotit drept supremul oracol de înțelepciune, drept omul care a cuprins cu mintea sa toate tainele firii și ale sufletului omenesc. De la spiritul degradat, împotriva căruia se revoltă canonicul Grama¹, pînă la „atoateștiutorul“ pe care îl adoră și îl admiră Bogdan-Duică², avem o serie infinită de posibilități de admirare și de combatere. De altfel, poetul a dat prilej unora dintre curentele critice române de a-și preciza idealul și metodele de cercetare. Pentru critica socialistă, în primul rînd, el este prilejul cel mai binevenit de examinare a criteriilor și de precizare a lor. Critica lui Gherea³, critică legată strîns de fenomenul social și promovînd lupta socială, se caracterizează pe de o parte prin prețuirea elementului social din poezia eminesciană, iar pe de altă parte prin repudierea notei contemplative din aceeași poezie. Socialiștii cereau poetului să fie un luptător pentru marile idealuri sociale și, în măsura în

care răspundea acestei cerințe, Eminescu era însoțit ca o valoare pozitivă. Poetul nu era însă convertibil în valori sociale decât într-o mică măsură. Retras din luptă, retras din actualitate, având un puternic sentiment de adorație a trecutului și cultivând cu predilecție fantasticul, el era indicat să stârneasă împotrivă-i multe rezerve.

Poporanismul însemnează o variantă a criticii socialiste; în începuturile sale, el se resimte puternic de idealul cultivat de sistemul din care se desprindea. Reprezentantul cel mai de seamă al criticii poporaniste este Ibrăileanu, ale cărui studii literare se dezvoltă în primele timpuri sub influența directă a mișcării socialiste. Evoluția lui nu se suprapune însă evoluției concepției poporaniste. Poporanismul rămâne legat de factorul social, în timp ce criticul de la *Viața românească* avea să ajungă cu vremea la critica psihologică și să avenge inițierea chiar studiului formalist al literaturii în știința română. Într-un anumit sens, Ibrăileanu refacă în știința românească linia pe care a evoluat cercetarea literaturii în timpul din urmă în Rusia. Într-adevăr, se știe că, îndată după revoluție, critica literară rusă a cultivat în mod exclusiv factorul social. Determinată însă de excesul care se făcea în această ordine și fructificând anumite date existente anterior, apare la un moment dat critica formalistă⁴. Fără legătură directă cu știința rusească, fără să aibă cel puțin cunoștința de sensul pe care această știință îl căpăta în ultimul timp, Ibrăileanu ajunge în cele din urmă să realizeze aceeași evoluție și să înscrie unele rezultate asemănătoare.

Ceea ce repudia critica socialistă din poezia lui Eminescu aprecia în mod deosebit critica idealistă. Desprinzându-l din legăturile sale cu viața materială, Maiorescu⁵ vedea în poet o existență aparte, un destin ce se realizează nu prin concurența factorilor istorici, nici prin conjugarea acestora cu puterile sufletești ale poetului, ci prin activitatea exclusivă a unui geniu înăscut. Teoria, se știe, este caracteristică poziției idealiste a filozofiei și ea cunoaște o îndepărtată filiațiune în filozofia elină. Eminescu însuși împărtășea punctul acesta de vedere și el îl deriva, ca și Maiorescu, din filozofia lui Schopenhauer. Vederile lui Maiorescu nu sînt împărtășite, în ceea ce ele aduceau mai caracteristic, de partizanii săi cei mai apropiați. Cel puțin în primele timpuri, marele critic al „Junimii” rămîne un izolat. *Convorbiri literare*, revista care exprimă crezul literar al societății de la Iași, se menține pînă tîrziu într-o atitudine echivocă, nedumerirea asaltează în coloanele sale mințile cele mai bine intenționate. Ca un element caracteristic pentru incapacitatea de a separa domeniul esteticii idealiste de acela al esteticii istorice, am citat cazul lui Nicolae Petrașcu⁶. Studiul pe care acesta îl închină poetului apare într-adevăr în *Convorbiri literare* și, cu toate că are aparența de a merge pe calea deschisă de Maiorescu, el se întemeiază într-o

mai largă măsură pe concepția lui Taine, care făcea din rasă și din momentul istoric factori primordiali în interpretarea operei de artă. Mai apropiat de maestru ne apare Dragomirescu, care, mișcîndu-se pe linia esteticii idealiste, ajunge cu vremea să cucerească o relativă unitate de gîndire. În întreaga lui activitate, Dragomirescu n-a înțeles însă să renunțe la analogia literaturii cu științele naturii, iar în ultimele sale lucrări întreprinde stabilirea unei alambicate tipologii literare, pe care o întemeiază pe de o parte pe sondaje într-o psihologie neluminată de ultimele cercetări în domeniul vieții sufletești, iar pe de altă parte pe concepția schopenhaueriană a geniului⁷.

Ceea ce caracterizează într-o largă măsură activitatea lui Dragomirescu este atitudinea lui consecvent ostilă interpretării istorice. Ostil istoriei literare apare și Tudor Vianu⁸, dar ostilitatea sa este numai incidentală și de ordin teoretic. În practică, domnia sa ajunge să pună la contribuție metode proprii cercetării istorice și pe calea aceasta izbutește să dea științei, îndeosebi în urmărirea raporturilor între gîndirea poetului român și filozofia schopenhaueriană, unele dintre paginile cele mai consistente de exegeză eminesciană.

Istorism, și adeseori în limite cu totul mărginite, au făcut semănătoriștii. Preocupați îndeosebi de aspectul naționalist al operei lui Eminescu, ei au aprofundat în mod special activitatea de luptător politic a poetului, iar opera poetică au căutat adeseori să o valorifice sub același unghi. Natural, nu au fost cu totul lipsiți de receptivitate nici față de frumusețea poetică a acestei opere, dar accentul fundamental nu l-au aplicat niciodată în mod exclusiv asupra ei. Semănătoriștii au fost oameni cu disciplină științifică: un Scurtu sau un Chendi au simțit trebuința unei urmăriri a evoluției poetului și pentru aceasta ei au întreprins cercetarea materialului manuscris rămas de la el, material pe care avea să-l pună la o largă contribuție și Nicolae Iorga, în tratatul său sintetic de literatură română contemporană⁹.

În începuturile sale, critica impresionistă română aplicată poeziei lui Eminescu s-a arătat deficitară. Este suficient să amintesc cazul lui Eugen Lovinescu, a cărui conștiință nu se simte încărcată în nici un fel atribuind poetului mărturii născocite pe de-a-ntregul¹⁰. Ori care ar fi talentul criticului, mistificarea rămîne mistificare, ea nu poate converti actele false în acte autentice. Am încadrat însă în impresionism și opera lui Călinescu; am procedat astfel, deoarece criticul de la București este mai presus de orice un sclav al impresiei imediate și faptul acesta duce la cea mai autentică critică impresionistă. Este drept, domnia sa face mărturii de credință de natură gestaltistă; opera ar trebui așadar să fie construită în vederile filozofiei configurației. Prin refuzul de a privi această operă ca o realitate unică și prin repudierea a tot ce însemnează analiză formală, studiul

său nu poate fi considerat însă ca un studiu alimentat de filozofia configurației, el rămâne mai presus de orice o manifestare impresionistă. Ceea ce îl deosebește de impresionismul lui Lovinescu este cunoașterea adâncă a operei eminesciene, pe de o parte, iar pe de altă parte lărgimea de orizont. Călinescu este dominat de pasiuni și lucrează sub impulsul fobiilor. Iconoclast, dînsul se ridică împotriva a tot ce s-a lucrat anterior în domeniul acesta al cercetărilor, dar nu rareori i se întîmplă să se ridice și împotriva propriilor păreri, ceea ce de altfel găsește un punct de sprijin în tratatul său de metodologie literară. Mai importantă însă decît această frondă pe linia exegezei este atitudinea sa față de opera poetului. În ultimă analiză, Călinescu se ridică și împotriva acestei opere. Ceea ce îl interesează nu este Eminescu, poetul de o înaltă conștiință artistică, cel care a dat o formă atît de desăvîrșită operei sale, ci spiritul în permanentă ebuliție căruia i se datoresc bogatele proiecte de opere, mai mult sau mai puțin apropiate de forma desăvîrșită. Nu opera definitivă, asupra căreia s-a exercitat conștiința artistică a poetului, ci încercările în care vibrau primele accente, iată ce îl interesează îndeosebi pe Călinescu. În aceste fragmente de opere descifrează domnia sa nota cea mai proprie a geniului eminescian și de aceea fragmentele se bucură de o valorificare care nu se realizează decît în dauna operei definitive¹¹. Prin aceste trăsături ale sale, studiul lui Călinescu este indicat să ridice o serie de rezerve. El prezintă însă și calități — și unele dintre acestea sînt într-adevăr remarcabile. Călinescu aduce o excepțională sensibilitate artistică și o pregătire literară și filozofică de care criticii literari anteriori s-au deprins în general să se lipsească. Bogate și juste intuiții artistice și subtile caracterizări ale unor momente din lirica eminesciană nu lipsesc din studiul său și dacă autorul nu s-ar fi lăsat prea mult atras de freudism, aspectul pur critic al studiului și-ar fi sporit cu mult valoarea. Cu tot modul în care se prezintă, cu calitățile sale remarcabile și cu marile sale scăderi, studiul amintit însemnează totuși unul dintre momentele capitale în dezvoltarea interesului pentru opera eminesciană.

Asupra aceleiași opere s-a exercitat și critica formei și aceea a structurii. Am amintit în această ordine studiul lui Ibrăileanu închinat versului eminescian, studiu care deschide o cale nouă în interpretarea poeziei române în general. Ibrăileanu avea unele puncte de contact cu doctrina marelui fonetician francez Grammont. Este drept, criticul de la Iași a negat existența unei relații directe și conștiente între dînsul și Grammont și mărturisirea sa trebuie luată în considerare. Nu este mai puțin adevărat însă că ideile sale se întîlnesc în parte cu acelea ale învățatului francez. Mai presus de această apropiere însă, se impune să fie semnalată înrudirea concepției sale cu doctrina poetică a simbolismului. Se știe într-adevăr ce loc important au acordat simboliztii sunetului în poezie, și se știe în ace-

lași timp cît de mult au insistat ei asupra valorii sale expresive, în mărturisirile lor teoretice. La baza acestei concepții se afla celebra teorie a corespondenței senzațiilor, al cărei punct de iradiere în poezie trebuie căutat în opera poetului francez Baudelaire.

— Din rîndurile simboliztilor, de care se desparte însă de timpuriu, se ridică și Caracostea, care dă științei române cea mai organică interpretare a operei lui Eminescu. În studiile sale închinat poetului, Caracostea pornește de la evoluționismul lui Brunetiere și ajunge în cele din urmă la gestaltiztii și la fenomenologi. Între aceste date, care determină și cronologic și ca sens evoluția gîndirii sale, criticul întreprinde o ascuțită analiză a poeziei lui Eminescu și o reconstituire a personalității poetului, văzută, documentar, romantic. Am urmărit în mod special două din lucrările sale: *Creativitatea eminesciană* și *Arta cuvîntului la Eminescu*¹². Cea dintîi însemna analiza poeziei eminesciene în modalitatea cum această poezie devine, cum se constituie. Metoda de cercetare este așadar aceea a criticii genetice. Al doilea studiu era închinat în primul rînd analizei formale a operei poetice a lui Eminescu. În concepția lui Caracostea, noțiunea de formă are însă o accepțiune bine definită. Ea nu este gîndită ca ceva aparte de noțiunea de fond: nu poate fi vorba de fond și de formă în opera literară, așa cum se pronunțase pe vremuri Maiorescu și cum continuau să creadă, sub influența lui, criticii români. Forma și fondul sînt o unitate ce nu se poate disocia și dacă totuși se poate vorbi în mod izolat de formă, ea este concepută numai ca modalitatea sensibilă a unității artistice. Analiza se aplică așadar în mod exclusiv elementelor de ordin formal: fonetica, morfologia, lexicul și sintaxa încetează de a fi simple categorii gramaticale, ele devin mijloace stilistice.

O parte din studiile analizate în trecut ne-au făcut să vedem și cum a fost interpretată funcțiunea socială a operei lui Eminescu. Canonicul Grama și Aron Densusianu¹³ vedeau în poet o mare primădie de ordin social și mai cu seamă național. Opera lui era un factor de corupere a societății, iar poetul era mai presus de orice un spirit perfid și interesat. Anumite aspecte din poezia eminesciană au fost combătute de asemenea de critica socialistă. Pesimismul poetului nu putea fi aprobat de doctrinarii progresului social, care, date fiind proporțiile artistice ale scriitorului, au căutat o explicație și o scuză pentru nota deprimantă a operei sale. În vederile lor, poetul este o victimă a societății; răspunderea pentru nota elegiacă a poeziei eminesciene revine așadar mai puțin poetului și mai mult societății care a făcut dintr-însul un spirit deprimat. Idealiztii l-au văzut sub lumini cu totul opuse: pentru ei, poetul este desprins de orice legătură cu mediul în care i-a fost dat să trăiască, un spirit care plutește pe deasupra realității și se adîncește în contemplarea ideilor eterne. Maiorescu, în primul rînd, Dragomirescu, după aceea, au pus

în circulație un Eminescu înveșmîntat în teoria schopenhaueriană a geniului, absent la orice chemare a pămîntului și a istoriei.

Asupra biografiei poetului s-au proiectat lumini tot atît de diferite ca și acelea ce au fost aruncate asupra rostului social al operei sale. Fără să insistăm asupra altor momente, vom aminti numai aspectul crud pe care această biografie îl lua sub pana talentată a lui Călinescu¹⁴. Poetul era înfățișat ca un rudimentar, a cărui evoluție organică s-a oprit într-un stadiu premergător umanității. În fața acestei imagini, aceea datorată lui Caracostea¹⁵, care vede în poet un spirit dominat de setea romantică a infinitului, dar a cărui viață sufletească, agitată de aspirații anarhice, a fost temperată de o puternică educație clasică.

Văzute separat sau în relațiune, viața și opera lui Eminescu au dat astfel naștere celor mai diferite interpretări. Rămîne însă bine stabilit pentru toți cercetătorii de seamă ai poetului excepționalul destinului său ca om și ca artist. Fie că exprimă o viață sufletească de esență particulară, fie că exprimă media sufletească a generației sale, poetul transpune totul în registrul superior al artei și prin aceasta se impune în mod imperios cercetării.

Acest destin excepțional ne-a determinat și pe noi să insistăm asupra operei sale. Îndelungata peregrinare pe care am întreprins-o în trecut în literatura științifică închinată lui Eminescu ne-a pus în situația de a descifra adeseori într-însa aspectul deconcertant al unor turniruri cavalierești, pentru care opera poetului servește drept cîmp de manifestare a virtuții cavalerului și de reliefare a calității armelor. Este evident, cercetarea întreprinsă în domeniul literaturii trebuie să fie orientată de puncte de vedere sigure, de o concepție literară bine definită. Dar această concepție trebuie să rămînă factorul intern care compulsează, organizează și analizează; ea nu trebuie să invadeze zgomotos opera; așadar, ea nu trebuie să fie expusă, ci dedusă. Să ne gîndim, însă, ce însemnează Eminescu sub raportul acesta pentru un critic ca Mihail Dragomirescu. *Critica științifică și Eminescu* este primul studiu mai de seamă al fostului profesor de la București; prin anumite trăsături ale sale el anunță ultima sa lucrare, tratatul său de *Teoria literaturii*. (Și într-una și în cealaltă, Dragomirescu se dedă aceleiași operațiuni: el fragmentează opera poetului, o reduce în pilule și o etichetează frumos sub formule și definiții proprii artei literare. Dragomirescu nu este de altfel un izolat. În ordinea aceasta, știința română prezintă aspectul interesant al unei mișcări ritmice, cu atacuri succesive ale unor poziții și cu fortificări în aceste poziții, după ce ele au fost cucerite. Socialiștii, în frunte cu Gherea, au năzuit să dea un suport științific criticii lor literare. Legați în ultimă analiză de filozofia pozitivistă, oricare ar

fi izvoarele de derivație prin care captau preceptele acestei filozofii, ei erau spirite ispitite de realitate, făcute să construiască în concret și simțind trebuința certitudinilor științifice. De aceea, ei caută în studiul omului și al mediului punctele de reazim pentru o interpretare științifică a operei literare și critica lor are veleități științifice. Împotriva acestei concepții se ridică Dragomirescu în cea dintîi dintre lucrările amintite; dar, după ce combate pe Gherea pentru că încercase să facă o știință a literaturii, ajunge el însuși, la sfîrșitul carierei sale, să pună bazele unei noi științe a literaturii, pentru că tratatul de teorie literară nu este altceva decît expunerea în detaliu a unei științe a literaturii. Evident, ideile conducătoare s-au schimbat: Gherea era preocupat de o știință cu baze concrete, care ar fi putut în ultimă analiză să fie concepută ca o ramură a sociologiei, în timp ce Dragomirescu construiește pe plan metafizic. Și totuși intenția lui Gherea de a da o critică științifică este reluată de Dragomirescu, care construiește într-adevăr o știință a literaturii. Raportul Gherea-Dragomirescu se traduce în termeni generali în antagonismul ce există între interpretarea istorică și cea idealistă a operei de artă. Fără să adopte poziția lui Gherea și fără să-și însușească argumentul său exclusiv social, în lupta pe care o duce împotriva lui Dragomirescu, Caracostea reeditează cu toate acestea atitudinea criticului socialist. Polemica Gherea-Dragomirescu se prelungește în polemica Dragomirescu-Caracostea, dar termenii raportului sînt inversați: istoria literară tăgăduiește esteticii idealiste îndreptățirea de a construi o știință a literaturii, după cum tăgăduiește orice posibilitate de constituire a unei științe a artei. Creațiune strict individuală, opera de artă se sustrage posibilității de a fi contemplată pe plan științific. Arta presupune afectivitatea și individualul, în timp ce știința presupune rațiunea și generalul. O știință a artei ar fi un nonsens, ar fi convingerea absurdă că pot fi reduse la unitate două noțiuni contradictorii. Și totuși, pentru cine urmărește atent lucrările ultime ale lui Caracostea, reiese clar intenția sa de a da o organizare strict științifică interpretării operei lui Eminescu. Idealul nu mai este de data aceasta un Taine socializat; afirmat adeseori, cultivat și mai adeseori, el se identifică în acea *Literaturwissenschaft*, ceea ce însemnează tot știința literaturii, disciplină și terminologie curentă în știința germană din ultima vreme. În felul acesta, năzuințele de a da o interpretare operei lui Eminescu în acord cu legile științei au fost succesiv afirmate, combătute și însușite în cursul a trei generații literare.

✓ Diversitatea concepțiilor explică pînă la un punct diversitatea aprecierilor poeziei. Opera lui Eminescu a fost apreciată la început pentru calitatea ideii; cu vremea, ea ajunge să fie prețuită pentru ampoarea sau ineditul sentimentului, iar după aceea pentru arta expresiei. Această variație a punctelor de vedere a fost determinată

în parte de proba traducerilor. S-a constatat într-adevăr că, oricât de exact ar fi fost redată, o poezie a lui Eminescu nu impresionează în traducere. Transpuse într-o limbă străină, ideile deveneau banale, sentimentele comune; nimic din ceea ce constituia farmecul originalului nu se mai păstra. De aici s-a ajuns la constatarea că destinul operei sale este strâns legat de destinul limbii în care a scris.

Expunerea precedentă ne-a familiarizat într-o largă măsură cu problemele ce se leagă de opera eminesciană. Căutînd să păstrez o cit mai desăvîrșită obiectivitate în reproducerea ideilor, operația mi-a dat totuși prilejul de a grupa și judeca materialul dintr-un punct de vedere bine determinat. Nu intră în intențiile mele a stăruî în amănunt asupra acestuia: el va putea fi urmărit în dezvoltarea ulterioară a cursului. Nu intră de asemenea în intenția mea actuală de a concentra într-o expunere rezumativă pozițiile critice indicate anterior și de pe care vom întreprinde viitoarea interpretare a poeziei lui Eminescu. Sînt însă anumite date mari, care cer să fie semnalate de pe acum, în dubla lor poziție de concluzie a unor discuții anterioare și de obiective ce se impun cercetării ce va urma.

S-a afirmat statornic caracterul idealist al concepției filozofice a poetului și puternicul suflu idealist al operei sale poetice. Am amintit mai înainte că faptul acesta constituia unul din capetele de acuzare pe care i le aducea critica socialistă. Trăsătura nu se oglindește numai în ideile profesate de scriitor; ea este mai presus de orice factorul care determină directiva lui stilistică. Din trebuința sufletească de a depăși lumea fenomenului, Eminescu derivă particularitățile cele mai de seamă ale stilului său. Este un stil ce pictează ascensiunea în spații supratereștre sau izolarea morală. Nimic nu-i definește mai just poziția decît raportarea la un alt mare poet, la Tudor Arghezi. Arghezi este al lumii terestre, inclus în viața fenomenală, pe care nu vrea s-o depășească. Uneori îl simți venit de departe, din spații astrale, purtînd încă împletite în părul său unele raze de stele. Îți face atunci impresia unui înger care a îndrăgit pe fiicele pămîntului și a venit, în ajunul potopului, să moară împreună cu ele. Ca să cînte pe Rada, pe Tinca, el s-a coborît și a rămas în lumea lor. Nici o intenție de a le presupune aspirațiuni celeste și nici el nu-și simte asemenea aspirațiuni: pentru el, stelele au putrezit. Încărcat de nostalgia pămîntului, el se va tîrî pe brînci, așa cum s-au tîrît strămoșii săi și nu-și va aminti decît vag — și fără plăcere — de cerul în care se izolează în cele din urmă Hyperion. Și stilul lui va avea scînteierea cărbunelui smuls din măruntaiele pămîntului, pe care alchimia savantă a poetului îl transformă în diamant.

Tot atît de statornic s-a afirmat și caracterul romantic al lui Eminescu. Cercetătorii au căutat încă din primele timpuri să-i definească poziția prin comparație cu marii romantici ai lumii: cu Byron, cu

Leopardi¹⁶, cu Lenau, cu Vigny. Văzut în general tributar unuia sau altuia din aceștia, el a fost considerat în primele timpuri deficitar față de dîșii. A fost semnalat pesimismul său lipsit de amploarea combativă a pesimismului byronian, dar nu s-a insistat decît prea puțin asupra raporturilor ce leagă pe poetul român de marele romantic englez. Atunci cînd Caracostea vorbea de năzuințe anarhice, supuse însă unei discipline clasice, prindea, într-o expresie care ar putea să nu pară cea mai proprie, o trăsătură proprie artei eminesciene. Eminescu este, îndeosebi în prima parte a activității sale, un romantic de factură byroniană. Ca și poetul englez, el este dominat de setea infinitului; asemenea aceluia, năzuințele sale nu pot fi satisfăcute în lumea în care trăiește; ca și pentru acela, revolta este o stare de spirit născută în mod firesc. Titanismul eminescian se desfășoară așadar pe linii paralele titanismului byronian, dar, în evoluția lor, sentimentele sale titaniene ajung să se diferențieze de cele ale lui Byron. Punctul final al lor ajunge cu vremea, îndeosebi în faza maturității sale poetice, să fie marcat de renunțarea sceptică, dureroasă sau ironică, de retragerea din luptă. Aceste constatări, referitoare la forma pe care o iau sentimentele sale, ne ajută să înțelegem de asemenea unele trăsături stilistice ale poetului. Titanul său se încarcă de lumină și umbre mitologice; fabula se convertește statornic în fabulație și stilul capătă prospețimea metaforică a epopeii primitive. Finalul însă, cu liniștea lui obosită, își simplifică aparatul stilistic, osificînd-o adeseori în formule aforistice. Să ne gîndim ce însemnează în ordinea aceasta o poezie ca *Demonism*, raportată la *Luceafărul*. S-ar putea obiecta însă că admirația pentru titanul zdrobit în năzuințele sale de a înfrînge și supune cerul capătă, în *Demonism*, o coloratură elegiacă. Faptul este just, dar el nu împiedică delineaarea temei, care se construiește pe aspirațiuni și pe proporții¹⁷.

În strînsă legătură cu acest aspect al poeziei eminesciene am putut surprinde o altă trăsătură a ei. Dacă spiritul său este solicitat uneori de aspectul epic al temei titaniene, dacă fabula titaniană îl reține în anumite momente, el nu poate fi considerat totuși un poet epic. Pentru el, epicul ajunge să se convertească în liric. Pe latura aceasta, titanismul eminescian ajunge la o formulă proprie. Poetul nu este reținut atît de temă, cît de stările de spirit titaniene. Amploarea pe care o iau în general sentimentele în poezia sa și calitatea corespunzătoare a imaginilor sînt formele proprii ale concepției titaniene a lui Eminescu. În strînsă dependență de acestea se află și concepția sa despre timp, precum și viziunea sa spațială. Despre toate lucrurile acestea vom avea prilejul să vorbim atunci cînd vom urmări poema *Luceafărul*. Prin concepția despre timp, prin viziunea sa despre spațiu, prin amploarea sentimentelor sale, Hyperion este un titan. Dar prin atmosfera lirică în care evoluează și prin renun-

țarea finală, el se depărtează de tema titaniană în formele ei consacrate și se apropie de celălalt mare adept al filozofiei renunțării din poezia română, de ciobanul *Mioriței*¹⁸.

Am schițat sumar câteva din ideile ce m-au preocupat în cursul închinat anii trecuți lui Eminescu; am subliniat, de asemenea, câteva date care mă vor preocupa în caracterizarea viitoare a poeziei eminesciene. În acest capitol introductiv s-ar cuveni să aduc și câteva indicațiuni de ordin metodologic. Expunerea anterioară mi-a dat prilejul să precizez sensul în care se vor dezvolta cercetările mele. Faptul acesta mă face să cred că nu este necesar să degajez și să concentrez aici propozițiile metodologice anunțate în trecut. Ele sînt incluse de altfel în definiția dată disciplinei noastre, care este în primul rînd o disciplină istorică. Ea nu are însă ca obiect acțiunea socială a unui individ sau a unui grup de indivizi, ci un aspect determinat din viața sufletească a unui artist. În spiritul acestei concepții, factorii istorici obiectivi sînt numai unul din elementele ce se cer invocate spre a explica opera de artă.

În cursul evoluției sale, istoria literară a realizat o transfigurare a conceptului istoric, care face ca timpul și spațiul, factorii comuni ce determină gruparea fenomenelor în serie, să devină elemente de componentă artistică, variabile în aspectul lor de la o operă literară la alta. Trăsătura nu este de altfel ceva caracteristic numai literaturii, ea poate fi urmărită în întregul domeniu al artei. Faptul acesta nu ne va interzice totuși de a cerceta opera și în relațiunile ei istorice externe, ceea ce va deschide examinării noastre perspectivele literaturii comparate; în anumite momente, opera va fi urmărită și în procesul ei de constituire, așadar în funcțiune de factorii creatori individuali și de conștiința artistică a poetului.

Am afirmat și cu alt prilej aspectul pe care biografia artistului trebuie să-l îmbrace într-o cercetare de felul acesta. Biografia propriu-zisă trebuie să fie redusă la cadrele ei cele mai generale, care să ne dea posibilitatea fixării istorice a artistului și operei; ea trebuie să urmărească, în același timp, să prindă formele specifice pe care le îmbracă viața sentimentală a creatorului, pentru că din această viață vor decurge trăsăturile proprii operei de artă. Un sondaj mai adînc se va întreprinde însă în biografia intelectuală a poetului, spre a surprinde acolo punctele de convergență a forțelor ce au dat naștere poeziei. Și pentru că fenomenul se impune să fie contemplat și în funcțiunea lui socială, vom căuta să definim poziția poetului în cadrul poeziei române contemporane lui.

Operația este complexă așadar. Cercetarea va trebui să urmărească aspectele multiple ale problemei, dar ea se impune în aceste forme oricărui spirit convins că marile armonii nu se realizează decît pe claviaturi bogate.

NOTE

1. Canonicul Alexandru Grama publică (anonim) *Mihailă Eminescu. Studii critice*, Blaj, 1891.

2. Contribuțiile eminescologice ale lui Bogdan-Duică au fost antologate și editate de Ecaterina Vaum în colecția „Eminesciana”: G. Bogdan-Duică, *Mihai Eminescu. Studii și articole*, Iași, Junimea, 1981.

3. C. Dobrogeanu-Gherea, *Eminescu*, în „Contemporanul”, V (1886—1887), nr. 9 și 11.

4. Pasajul mărturisește interesul foarte accentuat pe care D. Popovici îl manifestă, în ultima sa perioadă de activitate, pentru formalismul rus. Izolarea culturii sovietice după 1917 întârziase contactul criticii române cu direcția atît de fertilă a școlii formaliste ruse, la cunoașterea căreia se ajunge prin intermediul culturii occidentale. D. Popovici a avut la îndemînă, ca primă sursă orientativă, sinteza lui Philippe van Tieghem, *Tendances nouvelles en histoire littéraire*, Paris, 1930. Din sfera formalismului rus desprinde Popovici sugestii în sensul depășirii comparatismului clasic francez (în tradiție Baldensperger), pe care aspiră să-l racordeze la studiul particularităților operelor individuale, aspirație formulată, programatic, în studiul închinat precursorului său la catedră, profesorul Bogdan-Duică: „Literatura comparată, care a fost și care continuă încă să fie studiul *dependențelor de fond*, trebuie să-și lărgască sfera și să devină în același timp studiul diferențelor de expresie” (*Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică*, în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944, p. 259). Pe aceeași linie evoluase școala formalistă rusă, care ajunsese, cu Jirmunski, la formula literaturii comparate a formei, prin contaminarea literaturii comparate cu critica formei. Literatura comparată a formei îl preocupă și pe Caracostea, în *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938.

Studiile și articolele eminescologice ale lui Ibrăileanu au fost antologate de Mihai Drăgan în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*, Iași, 1974 („Eminesciana”).

5. Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, în „Convorbiri literare”, XXII, nr. 8 (nov. 1889).

6. Nicolae Petrașcu, *Mihail Eminescu. Studiu critic*, în „Convorbiri literare”, XXIV, nr. 8, 9, 11 (nov., dec. 1890, febr. 1891), XXV, nr. 3, 8 (iunie, nov. 1891) și 11—12 (martie 1892). În broșură apare în 1892 și e reeditată în 1934, reeditarea fiind de fapt o rescriere a lucrării de pe poziții net diferite.

7. Mihail Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu* (Studiu de critică generală), în „Convorbiri literare”, XXVIII, nr. 7, 8 (nov., dec., 1894), XXIX (1895), nr. 1, 3, 4 (ian., mart., apr.). Apărut în volum în 1905. Reprodus în M. Dragomirescu, *Scriseri critice și estetice*, ed. Z. Ornea și Gh. Stroia, Studiu introductiv Z. Ornea, București, 1969; v. și M. Dragomirescu, *Mihai Eminescu*, ediție, prefată și note de Leonida Maniu, Iași, 1976 („Eminesciana”). Numeroasele rezerve formulate de D. Popovici cu privire la estetismul dog-

matic al lui Mihail Dragomirescu (structural ostil dimensiunii istorice a fenomenului literar) sînt îndreptăţite în bună măsură, cu atît mai mult cu cît rigiditatea dogmatică a sistemului e agravată de lectura eronată — la nivel literal — a unor texte deloc dificile. Totuşi, teoria lui Dragomirescu privitoare la cele două euri e mai puţin aberantă decît i se pare lui D. Popovici; ea e coincidentă cu disocierea pe care Proust o întreprinde, în *Contre Sainte-Beuve*, între eul profund (creator) şi eul superficial (social, biografic) şi se înscrie pe o linie modernă a criticii, ostilă demersului explicativ prin determinism psihologic sau biografic. Poziţia pe care i-o opune D. Popovici („ultimale cercetări în domeniul vieţii sufleteşti“) se înscrie în sfera — nu mai puţin actuală — a psihologiei gestaltiste.

8. D. Popovici se referă în exclusivitate la lucrarea lui T. Vianu din 1930, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti.

9. Ilarie Chendi, *Creangă şi Eminescu*, în „Semănătorul“, I, nr. 28; Id., prefaţă la *Opere complete*, I, *Literatura populară*. Scrieri inedite, Bucureşti, 1902; Id., prefaţă şi ediţie la M. Eminescu, *Poezii postume*, Bucureşti, 1905; Id., publică *Mira* în „Calendarul Minervei“ pe anul 1905. Ion Scurtu editează *Geniu pustiu* (Bucureşti, 1904), *Scrieri politice şi literare* (vol. I, Bucureşti, 1905), *Poezii* (Bucureşti, 1908), *Proză literară* (Bucureşti, 1908), *Lumină de lună* (Bucureşti, 1910) etc.

N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, vol. I, Bucureşti, 1934; v. şi N. Iorga, *Eminescu*, ediţie, studiu introductiv, note şi bibliografie de Nicolae Liu, Iaşi, 1981 („Eminesciana“).

10. D. Popovici se referă la *Eminescu despre sine însuşi* (Un inedit al lui Eminescu), publicat de Lovinescu în *Critice*, I, Bucureşti, 1904, reprodus şi în E. Lovinescu, *Mihail Eminescu*, ediţie, prefaţă, note şi variante de Ion Nuţă, Iaşi, 1984 („Eminesciana“). Tot I. Nuţă a reeditat, în aceeaşi colecţie, în 1980, romanele *Mite* şi *Bălăuca*.

11. G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, vol. I—V, Bucureşti, 1934—1936; ediţie revăzută, în G. Călinescu, *Opere*, vol. XII, XIII, Bucureşti, 1969. Preferinţa lui G. Călinescu pentru postumele lui Eminescu, în raport cu care antumele sînt, într-adevăr, uneori minimalizate (spre pildă, *Oda* în metru antic e tratată ca un simplu „exerciţiu de metrică latină“), se datorează abordării preponderent psihanalitice a operei. Reacţia lui D. Popovici prelungeşte o polemică deschisă de Ibrăileanu, între partizanii antumelor (Ibrăileanu, Vianu, Caracostea, Streinu etc., în genere critici de factură raţionalistă, pentru care conştiinţa e factorul creator suprem) şi partizanii postumelor, care văd în acestea expresia nefalsificată a inconştientului creator (pus, într-o esenţială lucrare din 1968, sub semnul „plutonului“ şi opus creaţiei sterilizate din sfera „neptunicului“). Polemica e în fond sterilă, pentru că Eminescu selectează textele publicate nu doar în funcţie de gradul elaborării lor artistice, ci şi în funcţie de o anume strategie literară, care ţine cont, cu luciditate, de orizontul publicului (felul cum îşi repartizează poeziile între „Familia“ şi „Convorbiri literare“ e semnificativ în acest sens). De aceea, nu întotdeauna relaţia postume-antume coincide cu raportul „poezie spontană,

expresie directă a subconştientului creator“ — „poezie elaborată, deci „falsificată“ prin intervenţia modelatoare a conştiinţei“. De unde, pledoaria patetică a lui C. Noica pentru publicarea întregii opere eminesciene, indispensabilă condiţie pentru reconstituirea personalităţii „omului deplin al culturii române“ (v. C. Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, 1975, lucrare prelungind spre un concept renascentist — cel de „uomo universale“ — viziunea lui Iorga, pentru care, prin totalitatea operei sale, Eminescu e „Expresia integrală a sufletului românesc“ (acesta e titlul capitolului pe care Iorga îl dedică poetului în *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Bucureşti, 1929).

12. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1938; Id., *Creativitatea eminesciană*, Bucureşti, 1943; reeditate postum în *Studii eminesciene*, ediţie îngrijită şi note de Ion Dumitrescu, prefaţă de George Munteanu, Bucureşti, 1975. Caracostea, profesorul faţă de care D. Popovici păstrează o statornică stimă intelectuală, îi sugerează, cu studiile sale eminesciene, punctul de plecare pentru propria-i cercetare eminescologică.

13. Aron Densuşianu, *Literatura bolnavă*, în „Revista critică-literară“, II (1894), nr. 5—6, 10.

14. G. Călinescu, *Viaţa lui Mihail Eminescu*, Bucureşti, 1932. Polemic faţă de imaginea de geniu schopenhauerian a lui Eminescu, încetăţenită de Maiorescu, interpretarea călinesciană fructifică o sugestie furnizată de Ramiro Ortiz, în *Eminescu: il poeta romeno della foresta e della polla*, introducere la volumul M. Eminescu, *Poesie*, Firenze (traducere românească de Radu Boureanu şi Titus Pârvolescu în volumul *Mihail Eminescu în critica italiană*, Iaşi, 1977, „Eminesciana“).

15. În *Personalitatea lui M. Eminescu*, Bucureşti, 1926.

16. Preocuparea reapare, cu o metodologie modernizată, în temeinica lucrare a lui Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu şi Leopardi*, Bucureşti, 1980.

17. Semnalat, incidental, de Caracostea, titanismul eminescian — disociat de cel byronian — devine un element esenţial în viziunea critică a lui D. Popovici. Categorie literară dar şi sentimentală, titanismul este, în interpretarea sa, termenul prim al unei definiri tipologice: personalitatea lui Eminescu îşi va realiza formula definitivă de sentiment contaminînd tipul titanian cu cel al geniului, adică soluţionînd, de la înălţimea unui punct de vedere filosofic, avînturile titaniene infinite prin adoptarea atitudinii de renunţare a geniului contemplativ. Văzută structural, opera va traduce devenirea personalităţii eminesciene (marcată de trei etape: afirmare — revoltă — înfrîngere) prin trecerea de la odă la satiră şi, de aici, la elegie; tensiunii sentimentale titaniene îi va corespunde viziunea spaţială şi temporală infinită, iar stăpînirea elanurilor titaniene prin perspectiva geniului îşi va găsi un corespondent în stăpînirea tendinţelor romantice printr-o severă arhitectonică de natură clasică.

18. Componenta „mioritică“ sau „tracismul“ viziunii eminesciene este reactualizat în lucrarea, fundamentală, a lui Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*. Elemente structurale (Bucureşti, 1971), care le subsumează categoriei „depar-telui“.

Intr-un anumit sens, cercetările în legătură cu biografia lui Eminescu au izbutit să aducă mai mult întineric decât lumină. Admiratorii și detractorii săi nu se puteau mulțumi cu adevărurile mijlocii, poetul trebuia să depășească în bine sau în rău linia comună. Un adevăr banal era bunăoară acela că Eminescu era urmașul unei familii de țărani români înstăriți, a căror obirșie trebuia căutată în Bucovina. Ascendența poetului a fost stabilită astfel avându-se în vedere nu documentele, latitea cite sînt, ci criterii de altă natură. Unii au avut în vedere configurația craniană și au declarat că este bulgar; alții s-au condus după fizionomia sa orientală și l-au declarat arab sau persan; cei mai mulți s-au condus însă după numele familiei — Eminovici — și au văzut într-însul un armean, un polonez, un rutean. Sub „Eminovici“ a fost descoperit radicalul „Emin“ și pe baza lui poetul a fost declarat turc sau — aceasta este ipoteza lui Caracostea — român macedonean cu nume turcit. Cînd, în tratatul său de literatură, Baldensperger ajunge să vorbească despre scriitorii reprezentativi care infirmă ideea de rasă, dînsul se referă și la Eminescu: liricul român este, pentru marele comparatist francez, de origine sîrbească. Admirația a mers și mai departe și s-a vorbit chiar de o ascendență suedeză: poetul ar fi urmaș al unui ofițer de cavalerie — notați amănuntul: de cavalerie — din armata lui Carol al XII-lea, care după bătălia de la Poltava s-ar fi stabilit în Suceava. Acolo s-ar fi căsătorit și ar fi dat naștere unei familii pe care poetul avea s-o illustreze.

Este drept, toate aceste afirmații se desfășoară pe linia ipotezei și ele se destramă una după alta la contactul cu puținele documente pe care le avem în legătură cu originea familiei¹. Într-adevăr, documentele indică o familie românească, a cărei ascendență poate fi urmărită, pînă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în satul Călineștii lui Cuparencu din județul Suceava. La data la care Eminovicii sînt menționați mai întîi acolo, satul era curat românesc. Mai tîrziu, Bucovina avea să fie încorporată la Austria și regiunea este colonizată în parte cu ruteni aduși din Galiția. Sub oblăduirea curții de la Viena începe un proces de deznaționalizare, care se continuă de-a lungul secolului al XIX-lea, cînd și unii membri ai familiei Eminovici își pierd conștiința și limba românească. Această experiență, familială și națională în același timp, se impune să fie semnalată, deoarece ea va explica în parte anumite fobii ale poetului, care... s-a arătat foarte bănuitor față de scopurile politice ale Austriei. Al doilea fapt care se impune să fie notat este acela că familia poetului ajunge în sfera de influență culturală a Austriei,

ceea ce însemnează că limba germană ajunge limba ei de cultură și de relațiuni cu cei ce nu știau românește. Faptul acesta nu se poate afirma pentru strămoșii mai îndepărtați ai poetului, mărunți cărturari de sat; el interesează însă de aproape viața de familie a lui Eminescu, care în satul copilăriei sale a vorbit numai românește, dar care în casa părintească a auzit vorbindu-se și nemțește. Voi semnală apoi condiția socială a familiei. Poetul s-a crezut de neam nobil. Tot ce se poate spune în ordinea aceasta este că bunicul său era răzeș, ceea ce însemnează țaran liber și proprietar de pămînt; că răzeșia aceasta nu era moștenită, ci căpătată prin meritele sale.

O familie de țărani liberi și înstăriți, așezată într-o regiune amenințată de deznaționalizare și supusă influenței culturale a Vienei — iată datele pe care le vom reține în legătură cu ascendența paternă a poetului.

Prin mama sa, Eminescu era legat de mica boierime a Moldovei. El se cobora din familia Jurașcu din Joldești, dar număra printre strămoșii săi și un refugiat din Rusia, Alexa Potloff, cunoscut de lume sub numele de Donțu. Căminarul Gheorghe Eminovici, tatăl poetului, nu are instrucție superioară, dar dovedește o reală curiozitate pentru știință și literatură. Nu se poate stabili ce studii anume a făcut; dar este un cărturar în limba română și germană și este capabil de unele sacrificii pentru cărți. În casa lui, care nu putea fi prea mare, o cameră este rezervată bibliotecii. În afară de românește și nemțește, limbi pe care le cunoaște foarte bine, cunoaște binișor franceza și vorbește limbile ruteană, polonă, rusă și chiar idiș. N-avem informații bogate asupra bibliotecii sale, dar putem presupune prezența unor scriitori germani. În mod sigur se știe însă că figurau în această bibliotecă, în traducere românească, opere din Voltaire și Molière, din abatele Prévost, George Sand, Alexandre Dumas, Eugène Sue și chiar Lamartine. Și ca în orice bibliotecă românească a secolului trecut, Marmontel este prezent cu scrierile sale morale. Datele acestea sumare ne arată o curiozitate fără direcțiuni precise în ordine literară: clasici, preromantici și romantici, toți ispitesc interesul căminarului și arată o lectură determinată într-o măsură oarecare de capriciile editoriale ale epocii. În afară de literatura amintită, care arată că interesul literar al familiei poetului se îndrepta și către scriitorii francezi, vom aminti că biblioteca lui Gheorghe Eminovici cuprindea îndeosebi scrieri istorice în legătură cu poporul român.

Căminarul este însă mai puțin un om de carte și mai mult un om de acțiune. Aceste calități îl impun cîtăva vreme ca administrator al moșiei Dumbrăveni a familiei Balș din Moldova. În același timp are însă și alte combinații de afaceri și grație acestora ajunge să-și cumpere mai întîi case la Botoșani, iar după aceea, în anul cînd se naște poetul, el vinde casele și izbutește să cumpere în apropiere

de oraș o mare parte din moșia Ipotești. Avere destul de mare, ca să poată întreține o familie numeroasă cum era aceea a lui Gheorghe Eminovici, pe care Dumnezeu o binecuvîntează cu 11 copii, între care poetul este al șaptelea.

Acesta s-a născut la Botoșani, la o dată care n-a fost definitiv lămurită. Actul de naștere și de botez arată ziua de 15 ianuarie 1850, însemnările tatălui și informațiile date de poet arată însă ziua de 20 decembrie 1849, pe cînd certificatul de absolvire a claselor III—IV de la școala primară din Cernăuți notează ca dată a nașterii ziua de 6 decembrie 1850, iar catalogul de înscriere al elevilor la liceul din Cernăuți trece pe Eminescu născut la 14 decembrie 1849. Mărturisirile poetului, ca și însemnările căminarului, ne determină să socotim data de 20 decembrie 1849 ca dată mai probabilă a nașterii lui Eminescu².

Copilăria și-a petrecut-o la Ipotești, unde familia ducea o viață nedefinită, de mici boieri invadați încă de formele proprii ale vieții de sat. Mama poetului, Raluca Jurașcu, era o femeie blîndă, supusă bărbatului, temătoare de Dumnezeu și iubindu-și copiii pînă la slăbiciune. Tatăl, autoritar, se conducea față de numeroșii săi copii după principii pedagogice proprii, de o severitate pe care rezistența materialului o înfrînge însă. Admirator al științei germane, el vrea ca, de mici, copiii să învețe nemțește și ține în casă un profesor neamț. Spirit practic, dorește pentru copii cariere practice: avocatură, medicină, inginerie, armată și, cu toată repulsia pe care aceștia o simt pentru învățămîntul organizat pe clase și pe discipline, izbuțeste să-i conducă totuși pînă la diplome superioare sau pînă în pragul lor³.

Lucrurile se prezintă însă altfel pentru poet. Peste lecțiile profesorului german din familie, peste disciplina severă a tatălui și peste dragostea mamei, se ridicau irezistibile chemările satului și ale codrului. Satul și pădurea creșteau în jurul lui, îmbrăcate în legendă, cu oameni care în gesturile și în cuvintele lor făceau să trăiască o mitologie întreagă. Mișcările prime ale poetului sînt potrivite acestei lumi imaginare, care-i dă o compensație largă față de neajunsurile vieții reale. Satul și pădurea l-au chemat și mai tîrziu, cînd poetul este nevoit să plece la școală. Nu se știe unde a făcut primele două clase primare; începînd cu cea de a treia, însă, îl întîlnim la școala ortodoxă din Cernăuți, unde isprăvește cu bine școala elementară și unde începe calvarul studiilor secundare. Tatăl avea o idee foarte bună despre liceul german de acolo și tot așa credea și fiul. Mai tîrziu el face declarația că nu avea să studieze la Iași, deoarece profesorii erau slabi, în timp ce la Cernăuți ei erau foarte bine pregătiți. Dar acești profesori bine pregătiți sînt nemiloși față de numeroasele odrasle ale căminarului, cărora inteligența nu le era suficientă armă ca să poată înlocui și aplicațiunea la studiu. Este o adevărată satisfacție să constăți consecvența caracterului

familial din consecvența cu care fiii căminarului rămîn repetenți unul după altul. Poetul își începe studiile liceale în 1860 și se remarcă îndată prin cunoștințele lui bogate de istorie și prin lectura variată în domeniul literaturii române sau străine. Dar cunoștințele acestea nu erau suficiente pentru o școală serioasă, cum era liceul german din Cernăuți. În clasa a doua poetul rămîne repetent, iar anul următor fuge de la școală. Îl chema satul, îl chema pădurea. Din nenorocire, familia era puțin înțelegătoare pentru boema vieții și Eminescu fu dus cu forța înapoi la școală. Școlaritatea lui este un adevărat chin, pînă cînd poetul dispare din cataloagele școlii. Lucrurile acestea se petrec în 1863. Anul următor îl aflăm din nou la Cernăuți, cu intenția de a cîștiga anii pierduți prin examene particulare. Un eveniment petrecut în această vreme în capitala Bucovinei avea să fie însă hotărîtor pentru destinele micului școlar. În acel timp vine acolo trupa de teatru a d-nei Fanny Tardini și poetul se entuziasmează în așa măsură încît, uitînd totul, pornește împreună cu ea prin Ardeal, unde se pare că izbutește să pună în ordine și o parte din examenele sale restante. În toamna anului 1864 îl aflăm practicant la tribunalul din Botoșani, de unde revine, în primăvara anului următor, la Cernăuți, cu aceleași intenții frumoase de a-și relua studiile. Lucrurile nu merg însă bine. Trupa Tardini se afla din nou la Cernăuți și se pare că poetul dispare din oraș o dată cu ea. Este probabil că o însoțește în peregrinările ei prin Ardeal, ceea ce — și aceasta este de asemenea o pură ipoteză — i-ar fi dat prilejul să treacă examenele de clasa a treia secundară la Sibiu. Toamna revenea la Cernăuți, de unde pleca definitiv în primăvara următoare. Căpătase el oare convingerea că liceul din capitala Bucovinei nu-l dorea, nici ca să facă dintr-însul un etern candidat la același examen? Oricum, bănuia mai multă clementă la școlile românești și primăvara — toamna și primăvara sînt anotimpurile cînd poetul nu-și poate înăbuși pornirile sale migratorii — porni pe picioare din Cernăuți, trecu munții și după o călătorie lungă și obositoare ajunse pe o culme care domina orașul școlilor românești din Ardeal, Blajul. Poetul îl salută cu entuziasm: „Te salut din inimă, Romă mică“. Dar și Roma mică îl lăsă repetent, în toamna aceluiași an. Eminescu se îndrumează atunci, scîrbit, spre Sibiu, de unde trece în țară și se îndreaptă spre București. Scurt timp după aceasta este văzut la Giurgiu, unde ar fi îndeplinit meseria de rîndaș la cai și hamal în port. De aici se atașează trupeii lui Iorgu Caragiale, cu care petrece cităva vreme, îndeplinind oficiul de suflor și copist de roluri. În aceeași calitate trece apoi în trupa lui Pascali și în urmă la Teatrul Național din București. Viața aceasta boemă ia capăt în mod brusc în vara anului 1869, cînd familia capturează pe copilul vagabond în cursul unui turneu în Moldova al trupeii Pascali. În toamna aceluiași an el era expedit la Viena.

Vom semna încă de pe acum bogata lui lectură și atașarea de literatura germană pe de o parte, iar pe de altă parte farmecul irezistibil pe care-l are pentru Eminescu chemarea satului și chemarea artei. Faptele acestea vor explica devotamentul lui permanent pentru valorile autohtone și pentru valorile artei, precum și coloratura particulară a vieții sale intelectuale.

Capitala Habsburgilor adăpostea la data aceea numeroși studenți români, veniți nu numai din provinciile române ale imperiului, ci și din România și Macedonia. Poetul putea să aibă aici, concentrată, imaginea întregului neam pe care el îl cunoscuse în peregrinările sale artistice. El caută de altfel societatea românilor și dacă face o excepție, aceasta este datorată adâncii sale înclinări pentru lumea teatrului: în afară de studențimea română, el caută societatea artiștilor și este unul din invitații salonului unei actrițe celebre în acea vreme, Frederika Bognâr. Mărturiile în legătură cu șederea sa la Viena ni-l arată într-adevăr ca un asiduu frecventator al teatrului și al operei.

Studiile regulate progresau însă mai puțin satisfăcător, încît pe linia aceasta el era într-o consecvență continuată. La universitate nu se putea înscrie ca student ordinar, din pricină că-i lipsea bacalaureatul. El este așadar un student extraordinar; dar și în această calitate nu ne apare decît în trei semestre din cele șase pe care le petrece în capitala Austriei. Cursurile audiate trădează un interes deosebit pentru filozofie; dar alături de acestea îl vedem frecventînd și cursuri de drept și chiar de medicină. Dintre profesorii audiați, menționăm pe Rudolf Zimmermann, cu care studiază istoria filozofiei; pe Vogt, cu care studiază metafizica aristotelică și logica; pe Ihering, care predă dreptul roman; cu Lorenz Stein studiază filozofia dreptului, economia politică, drept administrativ și finanțe, iar cu Louis Neumann, dreptul internațional. Îl interesează de asemenea cursurile de medicină legală și, în altă ordine de idei, filologia romanică, pe care o predă Mussafia.

Dacă nu se arată deloc preocupat de ideea de a-și pune în ordine situația școlară, Eminescu este totuși un student excepțional. El citește enorm și variat, adîncește filozofia și își îmbogățește cunoștințele de literatură, germană în primul rînd, franceza în rîndul al doilea. În traducere germană cunoaște operele de căpetenie ale marilor literatură, începînd cu cea sanscrită și terminînd cu cea engleză, de la *Ramayana și Mahabharata* pînă la Byron și Shakespeare. Și sub raportul acesta poetul se arată într-o desăvîrșită continuitate: la Cernăuți, unde el a locuit într-o vreme la profesorul Aron Pumnul, era considerat îndeosebi pentru meritul de a fi citit întreaga bibliotecă gimnazială; cînd este descoperit la Giurgiu în dubla funcțiune de rîndaș și de hamal, recita cu glas tare și cu încîntare din Schiller, din care făcea unele traduceri la data aceea; puțin mai tîrziu, în timpul peregrinărilor cu trupa lui Pascali, el capătă o sumă

de bani ca să-și refacă garderoba care avea un aspect barbar; în loc să facă așa ceva însă, el își cumpără opera lui Goethe. De pe acum lectura poetului se îndruma în două direcții bine precizate: literatura română și cea germană. Cineva, care l-a vizitat pe vremea cînd poetul locuia la Pascali, afirmă că în camera lui cărțile ocupau un loc important și că ele erau, în cea mai mare parte, cărți românești vechi și cărți germane. În epoca anterioară studiilor la Viena, interesul pentru literatura cultă română se dubla cu interesul pentru literatura populară. În cursul călătoriilor în Transilvania, poetul este preocupat mai puțin de consolidarea situației sale școlare și mai mult de culegerea poeziilor populare, iar în 1869 îl aflăm făcînd parte din societatea *Orientalul*, care luase naștere în cercul revistei *Albina Pindului* a lui Grindea și care avea între altele și preocupări folclorice. În același an, el este delegat de societate să adune material folcloric din Moldova. Putem stabili astfel de pe acum directivele de căpetenie pe care le luau simpatiile literare ale poetului: vechea literatură română, literatura populară și literatura germană se îmbinau așadar, dîndu-i pe de o parte coloratura intelectualului său, punîndu-i pe de altă parte la îndemînă izvoarele din care avea să se alimenteze în făurirea limbii sale literare.

Informațiile abundă în legătură cu epoca vieneză a existenței sale. *Amintirile* lui Slavici, deviate din nenorocire în unele momente de preocupările proprii autorului, și mai cu seamă prețioasele amintiri ale lui Ștefanelli sînt o mină de informații în legătură cu viața poetului⁴. Pentru că felul său de viață va rămînea și mai departe același, găsesc necesar să dau aici cîteva informații, de natură să definească de aproape temperamentul său. Eminescu primea de acasă 18—20 galbeni lunar, sumă cu care ar fi putut trăi binișor, dacă un elementar spirit de gospodărie l-ar fi sprijinit. Poetul nu era însă înzestrat cu acest simț burghez. Prima grijă pe care o avea atunci cînd primea subvenția părintească era să se aprovizioneze cu cafea și tutun. Își cumpăra apoi cărți cu care se izola cu desăvîrșire și nu ieșea din locuință decît pentru masă, pe care o lua foarte neregulat. În primele zile își îngăduia totuși un trai din plin, ceea ce avea drept urmare istovirea grabnică a fondurilor. După aceea putea fi văzut în căutarea unui amic binevoitor de la care să împrumute o pițulă. Și timpul pînă la sosirea subvenției viitoare se consuma în combinațiuni savante de ordin economic. Sfirșitul lunii îl găsea totdeauna încărcat cu datorii la prieteni, la restaurator, la chelneri și la oricine avea un ban de dat împrumut. În general, nu evita societatea, dar de o comuniune sufletească totală nu putea fi vorba. Poetul nu se da total, sufletește; rămîneau însă numeroase punctele de conjuncțiune spirituală și prietenii durabile se întemeiau pe ele. Erau reuniuni în restaurante, în cafenele; erau apoi ședințele societăților române, unificate cu vremea în *România jună*. Iubea

discuția, și în pasiunea pentru dezvoltarea unei idei, în dezbaterile unui sistem filozofic, era în stare să petreacă toată noaptea. Iubea spectacolele, și pentru o reprezentare a unei tragedii de Shakespeare era în stare să aștepte o după-amiază întreagă, într-un frig nimicitor, grația unui bilet cu reducere. Fără să fie luxos, avea simțul conveniențelor sociale și umbla îmbrăcat decent. Dar când economicul era în suferință, nu ezita să-și amănesteze hainele; este drept, uneori le amăneta și pe ale colegilor, pe care îi ospăta apoi cu banii obținuți fără ca aceia să bănuiască ceva din mașinațiunile poetului. Când împrejurările o cereau, dispunea de o redingotă și de pălărie înaltă și, astfel echipat, poetul, care era mai presus de orice un om frumos, era și un om de o eleganță naturală. Era firesc așadar să stîrnească interes și simpatie în jurul său, îndeosebi în cercurile feminine.

Poetul este considerat adeseori ca un misoghin. Este drept că scepticismul din epoca sa de maturitate se traduce în erotică printr-o atitudine misoghină; faptul acesta nu autorizează însă o generalizare, în special una care să nu țină seama de cronologie. Rezerva principală față de femeie în general nu interzice adorarea unor exemplare feminine contemplate în mod individual. Domeniul nu este suficient explorat și o afirmație categorică este imprudentă. Se poate bănuși însă o primă idilă la Ipotești, în vremea școlarității de la Cernăuți; probabil o fată de sat pe care o chema Elena, sau căreia poetul îi spunea Elena din admirație pentru Vasile Alecsandri, cîntărețul Elenei Negri⁵. Din acest episod a luat naștere poezia *Mortua est*, care în forma primă se numea *Elena*. Cariera lui de artist ambulant este orientată în parte de figuri de artiste, dintre care cea cu rosturi mai serioase în viața sentimentală a poetului pare să fi fost Eufrosina Popescu. La Viena lucrurile par a se repeta cu Frederika Bognăr și cu altele. Ștefanelli ne povestește o intim-plare de natură să pună în lumină intensitatea sentimentelor poetului, chiar atunci când ele erau — sau păreau că sînt — simulate. Invitat împreună cu cîțiva prieteni la două doamne — pe una o chema Eliza — își petrecu de minune. La un moment dat una din doamne propuse ca fiecare din cei prezenți să improvizeze cîte o declarație de dragoste. „Noi — povestește Ștefanelli —, afară de Eminescu, ne-am achitat în mod foarte hazliu de îndatorirea aceasta și am deșteptat ilaritate generală. Când veni Eminescu la rînd, numai ce-l vedem că cade în genunchi înaintea Elizei care ședea pe un fotel, și ridicîndu-și ochii spre dînsa, începu a-i vorbi. Eliza rîzînd bătu din palme și zise: „Vezi asta mai are aspect de declarație de amor, să auzim!“

Eminescu vorbi la început cu sfială, dar apoi tot mai curajos, tot cu mai mult sentiment și căldură, încît am rămas cu toții nedumeriți și ne întrebam ori de face el această declarație în glumă sau serios, căci declarația sa era o adevărată poezie în cea mai aleasă

proză, în care cînta și preamărea el frumusețea „acestei ființe încîntătoare, acestei neasămănat de frumoase Venere, înaintea căreia sta îngenuchiat și-i solicita numai o zîmbire, o unică zîmbire, fioros de dulce precum numai ea o poate avea“. Apoi își plecă fruntea pe brațul ei alb și molatec și sărutîndu-l, se ridică de jos. Noi, zăpăciți, îl admirăm și aplaudăm. Eminescu zîmbea. Eliza era mișcată și nu știa ce să zică. Se uita și la noi și la el și văzîndu-l zîmbind îi zise cu căldură:

— Domnule, d-ta ai făcut declarația nu pe tonul glumei ca și colegii d-tale, ci ai făcut o adevărată poezie. Ori ești mare artist, ori un poet. Ce frumos știi să vorbești. Încă nimeni nu m-a divinizat ca d-ta. Îți mulțumesc și iată îți zîmbesc cum ai dorit și acum eu îți întind mîna să o săruți.

— Doamnă, numai frumusețea d-voastră m-a inspirat.“

După sindrofie, adaugă Ștefanelli, „Eminescu, bine dispus cum era, ne-a vorbit încă mult de acest *drac* și *inger* de femeie și ne-a spus că în momentul declarației el în adevăr era cuprins de farmecul frumuseții Elizei și că ce a spus atuncea, era expresia fidelă a sentimentelor ce le-a *avut* în acele momente și nu s-a putut stăpîni să nu sărute brațul alb și frumos ce se alinta molatec pe mătasa roșie a fotelului“.

Mărturii de felul acesta ne fac să vedem cît de lipsit de îndreptățire este să se creadă într-o generalizare a atitudinii misoghine a lui Eminescu. Misoghinismul lui este de natură conceptuală, el este o notă a negativismului integral la care poetul avea să ajungă cu vremea. Luat însă în totalitatea manifestărilor sale, atît în cuprinsul operei poetice cît și pe linie biografică, Eminescu rămîne un mare adorator al femeii. „Ochii păgîni“ cu care el urmărește pe iubită și suferința pe care acesta i-o impune nu sînt numai realități poetice, ci și caractere biografice. Anticipînd asupra celor ce vom spune în legătură cu viața poetului, vom aminti, cu titlu de exemplu, un amănunt referitor la iubirea lui pentru Veronica Micle. El reflectează la un moment dat să părăsească religia ortodoxă și să treacă la catolicism, deoarece numai catolicismul ar fi asigurat permanența legăturilor dintre dînșii.

Manifestări similare în alte domenii pun în lumină aceeași trăsătură sufletească. La data cînd sosește poetul la Viena, existau acolo două societăți ale românilor: *Societatea studentască științifică și socială „România“* și *Societatea literară și științifică a românilor din Viena*. Aurel Mureșanu propune contopirea lor într-o singură societate, căreia să i se dea numele de *România jună*⁶. Junetea era la modă pe vremea aceea, sau fusese la modă puțin mai înainte. În Franța existase un curent destul de puternic în cadrul mișcării romantice, numit *Les June-Frances*; în Italia și mai ales în afară de Italia, exista societatea *La Giovine Italia*, întemeiată de Giuseppe Mazzini, iar la Viena era încă vie amintirea mișcării literare și so-

ciale *Das junge Deutschland*. Înainte de *România jună* de la Viena, românii avuseseră ei înșiși o societate studențească întemeiată la Paris de Al. Odobescu și numită *Junimea română*. Amintesc toate lucrurile acestea pentru că în ambianța lor trebuie explicată și cunoscuta societate ieșeană *Junimea*, în a cărei titulatură se prelungesc astfel răsunete din experiența continentală a timpului. Propunerea lui Mureșanu găsește o primire favorabilă în rîndurile studenților români de la Viena; dar dacă ea ajunge în scurtă vreme la realizare, faptul se datorește într-o largă măsură entuziasmului cu care a fost primită de Eminescu și zelului cu care el a servit-o. Al doilea fapt pe care-l voi semna din aceeași epocă este serbarea de la Putna. În 1870 se împlineau 400 de ani de cînd Ștefan cel Mare ridicase Mănăstirea Putna și studenții de la Viena s-au gîndit să comemoreze faptul. Propunerea a fost făcută de altcineva; dar cel care prinse prilejul să-i dea o amploare excepțională este Eminescu, care vede în această comemorare prilejul unei manifestări a solidarității românilor de pretutindeni. Anumite evenimente locale, precum și conflictul franco-german din 1870 au impus amînarea congresului, care se ține astfel în 1871 și este ceea ce dorise într-adevăr Eminescu: o manifestare a conștiinței unitare a poporului român.

În toate împrejurările acestea, Eminescu pune în lumină una din trăsăturile proprii ale vieții sale sufletești: entuziasmul pentru ideile nobile.

Sub un alt aspect al ei, viața dusă la Viena ne dă prilejul să pătrundem și mai adînc în structura sufletească a poetului. Mediul în care el se afla în capitala Austriei putea fi un stimulent pentru programarea muncii sale în vederea încadrării în forme și regulamente. Colegii săi erau oameni ordonați și muncitori, preocupați să-și creeze o situație în societate și societatea vieneză în general era un exemplu de muncă organizată, care îmbină în chip fericit stăruința cu amabilitatea. În acest mediu, ar fi fost firesc ca poetul să-și aducă aminte că familia așteaptă de la el îndeplinirea formalității neplăcute a examenelor. Eminescu nu s-a gîndit la așa ceva; mai mult chiar, se pare că problema nu și-a pus-o nici sub cea mai ipotetică formulare a ei. El citea, este drept, și cînd în 1872 părăsește Viena era un om cu serioase cunoștințe în domeniul filozofiei și al istoriei și cu o relativă orientare în domeniul științelor exacte; dar cînd descindea din nou în Moldova, certificatele de studii pe care le-ar fi putut arăta căminarului Eminovici erau aceleași cu care pornise la drum cu trei ani înainte. Toate datele acestea de ordin istoric ne arată că poetul era într-adevăr așa cum avea să-l caracterizeze mai tîrziu Titu Maiorescu: detașat de orice interes personal, devotat ideilor înalte. Trăsătura aceasta, pe care criticul avea s-o invoce ca să exemplifice cunoscuta teorie a impersonalității artistice, este incontestabil una din trăsăturile caracteristice firilor contemplative, în rîndurile cărora se înscrie și Eminescu.

La Viena cunoscuse și legase o strînsă prietenie cu Ion Slavici⁷. Acesta își făcea stagiul militar în capitala imperiului și grație înțelegerii ofițerilor săi se bucura de multă libertate, atît de multă încît își putea continua studiile universitare în voie, și-i mai rămînea pe deasupra suficient timp ca să hoinărească în tovărășia poetului. Curioasă apropiere de caractere! Spre osebire de Eminescu, Slavici era un spirit ordonat și cu pronunțate înclinări moraliste, lucruri pe care, neputîndu-le practica, Eminescu le admira acolo unde le afla. Prietenia a fost rodnică îndeosebi pentru cel dintîi, căruia poetul i-a deschis orizonturile filozofiei schopenhaueriene și, pe calea aceasta, vastele perspective ale culturilor orientale, indiană și chineză. Și s-ar putea spune că dacă Slavici ocupă azi în literatura română un loc eminent, faptul se datorează într-o largă măsură lui Eminescu.

Școala de la Cernăuți, școala de la Blaj și cea de la Viena au pus pe poet în legătură în primul rînd cu bucovinenii și cu ardelenii. El va rămînea toată viața legat sufletește de aceștia, în rîndurile lor va număra cele mai numeroase și devotate prietenii. Pentru că nu trebuie să se uite că însuși Creangă, prietenul bun de la Iași, descindea dintr-o familie ardeleană stabilită în Moldova. Legat el însuși de Bucovina⁸, Eminescu se simțea într-adevăr bine într-o lume a cărei sinceritate în gîndire și în simțire o făcea să nu aprecieze limbajul încărcat de perversitatea ironiilor și a subînțelesurilor, așa cum el se înfățișa peste Carpați. Eminescu, care este incontestabil cel mai mare mînuitor al limbii române, rămîne cu totul refractar față de ascuțiturile eline ale acestei limbi. Ca și la Maiorescu, trăsăturile sale de spirit și ironiile sale poartă semnele unei elaboreări metodice, de marcă teuturgică.

La Viena cunoaște și pe Iacob Negruzzi, care se afla acolo în trecere. Cu Negruzzi poetul era în corespondență⁹. Îi trimisese mai înainte poezia *Venere și Madonă*, care apăruse în *Convorbiri literare* din 15 aprilie 1870 și un schimb de scrisori se legase atunci între dînsii. Negruzzi îl sfătuiește ca după terminarea studiilor să se stabilească la Iași¹⁰. Poetul cunoștea o parte din membrii societății „Junimea”, dar spre Iași îl atrăgea și altceva decît invitația lui Iacob Negruzzi. La Viena cunoscuse, și o însoțise în lungi hoinăreli, pe Veronica Micle, soția profesorului Micle de la Universitatea din Iași. De aceea cînd, în primăvara anului 1872, poetul se îndreaptă spre capitala Moldovei, rosturile sale acolo erau multiple. Participarea la ședințele „Junimei” este prilejul unei prompte evidențieri a superiorității spiritului său. Iașii îi dau însă și prilejul să reia firul prieteniei legate la Viena și de la această dată poetul se lasă tot mai mult dominat de personalitatea insinuantă a tinerei sale amice¹¹. Tot acum, și în împrejurări care n-au fost încă lămurite, poetul obține și o diplomă de bacalaureat.

Șederea la Iași nu este însă de lungă durată. În toamna anului 1872 poetul pleacă, de astă dată cu un ajutor bănesc acordat de societatea „Junimea“, să-și continue studiile la universitatea din Berlin. Îndrumarea spre capitala proaspătului Imperiu German se va fi datorat lui Titu Maiorescu, vechi elev al acestei universități și singurul în măsură să înțeleagă adâncimea de spirit a poetului. În decembrie 1872, acesta se înscria ca student ordinar al Facultății de Litere și începea să audieze cursuri de filozofie și de istorie, având ca profesori pe Bónitz, Dühring, Zeller și Althaus la disciplinele filozofice, pe Lepsius, Droysen și Nitsch la cele istorice. Într-o oarecare măsură este preocupat și de probleme de drept, de geografie și de fiziologie, și n-ar fi exclus să fi audiat și cursuri de sanscrită, al căror rezultat ar fi fost manuscrisul gramaticii sale sanscrite¹². În afară de studii foarte serioase, Eminescu este preocupat la Berlin și de unele treburi ale agenției consulare române, unde ajunge cu vremea funcționar. În acest timp, Maiorescu arată poetului perspectiva unei cariere universitare la Iași și îl îndeamnă să-și treacă doctoratul cât mai curînd la una din universitățile germane. După lungi ezitări, poetul se decide pentru Jena, și probabil cu o teză de natură istorică. Între proiect și realizare este însă o cale foarte lungă. Pentru motive nelămurite încă, Eminescu revine în vara anului 1874 la Iași, cu intenția ca în toamna aceluiași an să meargă din nou în Germania, pentru depunerea examenului de doctorat. În acest timp ia succesiunea prietenului său Samson Bodnărescu la conducerea Bibliotecii Centrale ieșene și, prins în mrejele prozaicelor ocupațiuni birocratice și în acelea, mai puțin prozaice, ale iubirii pentru d-na Micle, poetul renunță la ideea reîntoarcerii în Germania pentru obținerea titlului de doctor. În afară de aceste atașamente, vom nota, pe altă linie, și prietenia poetului pentru Ion Creangă, unul dintre cele mai frumoase episoade din viața literară a capitalei Moldovei și a literaturii române în general. Tot aici poetul ia contact cu învățămîntul secundar, dar de data aceasta în calitate de profesor de logică și limba germană la Institutul Academic. Școlarul hoinar de pe vremuri dase naștere unui profesor de o pedanterie și severitate excepțională, împotriva căruia elevii, deprinși cu un tratament mai blînd, se coalizară și pe care izbutiră în cele din urmă să-l înlăture din școală. Nu mult după aceasta poetul este înlăturat și de la direcția Bibliotecii Centrale, unde este înlocuit de un bard minor venit din Bucovina, Dimitrie Petrino. Petrino se bucura de protecția unei bune părți din societatea înaltă ieșeană, care vedea într-însul un reprezentant al nobilimii bucovinene, înversunată în lupta națională. În ultimă instanță însă, individul era un cabotin ordinar, cu gesturi de un teatralism de periferie și cu funcțiuni cerebrale intermitente. În felul acesta, poetul ajunge la 1 iulie 1875 revizor școlar în județele Iași și Vaslui, prilej de constatări amare pe de o parte, dar și de observații adînci în legătură cu starea învățămîntului și

organizarea socială a timpului, pe de altă parte. Inspecțiile pe care Eminescu le face la școlile de sub conducerea sa îl pun în măsură să-și lărgescă domeniul observațiilor și să adune un material ce va documenta abundant doctrina socială și economică a viitorului ziarist¹³. Școlile mergeau rău, abuzurile erau de proporții monstruoase și ele justificau disperarea poetului, spirit îndrăgostit de absolut. Lucrurile nu durară însă mult timp. Guvernul conservator, din care Maiorescu făcea parte ca ministru al Instrucțiunii publice, căzu în iunie 1876 și poetul fu destituit imediat după aceasta. Toate mașinațiunile erau puse la cale de un intrigant ordinar, un anume Andrei Vizanti, nămit la universitatea din Iași ca suplinitor al catedrei de literatură română. În înalta lui înțelegere pentru poezie și pentru poet, Vizanti operă mai întîi înlăturarea lui Eminescu din postul de director al bibliotecii, apoi din acela de revizor școlar și în cele din urmă, cu ajutorul lui Petrino, porni împotriva lui un proces pentru sustragere de mobilier și cărți din Biblioteca Centrală pe de o parte, iar pe de altă parte el însuși ca deputat, întreprinse o acțiune în parlament împotriva lui Maiorescu, care dase o bursă poetului pe cînd acesta era la Berlin. Toată agitația a rămas fără alte rezultate, dar poetul a fost adînc îndurerat și, lucru esențial, rămas fără mijloace de existență. În această împrejurare acceptă redactarea unei foi ieșene, *Curierul de Iași*, o publicație cenușie, destinată în primul rînd să servească drept buletin Curții de Apel din capitala Moldovei. Eminescu lărgeste însă orizontul publicației, care, grație lui, ajunge să adăpostească remarcabile articole de politică externă și internă, precum și discuții substanțiale ale unor probleme sociale, culturale sau strict literare¹⁴. În toamna anului următor, 1877, poetul trece la București, unde ia asupra lui redactarea ziarului conservator *Timpu*, în ale cărui coloane se concentrează roadele celei mai agitate părți din viața sa. Era acum în plină maturitate a geniului său poetic, era în același timp o minte ascuțită în disecarea problemelor politice și sociale. Concepția lui politică, afirmată aiurea, capătă formularea ei cea mai desăvîrșită în coloanele *Timpu*. Poetul este un conservator, dar nu un retrograd. El aducea, însă, o anumită concepție de filozofie a istoriei, în spiritul căreia progresul rămînea legea supremă a vieții sociale; dar progresul acesta nu era conceput ca un salt în necunoscut, ci văzut organic, într-o evoluție lentă, ca rezultat al unui proces de fructificare a vechiului capital spiritual al poporului, de adaptare a vechilor instituții ale sale și numai în ultimul rînd — și în măsura în care se arătau anacronice — de eliminare a lor. Niciodată concepția organicistă a statului n-a avut un mai strălucitor reprezentant în cultura română¹⁵.

Colaborarea la organul oficial al partidului conservator durează pînă în 1883, cînd mintea lui Eminescu se întunecă pentru prima oară. Colegi de redacție avea pe Ion Slavici și pe Caragiale, cu care

întreținea uneori discuții prelungite, referitoare la probleme de limba română. Pe cât de puțin grijuliu și pe cât de lipsit de punctualitate în tot ceea ce privea persoana sa, pe atât de punctual și corect era în tot ce privea îndeplinirea obligațiilor sale profesionale. Faptul acesta face ca rosturile sale la gazetă să nu se reducă numai la munca ce se cere unui redactor pentru partea politică a foii; cu vremea, publicația se întemeiază aproape în toate sectoarele sale pe puterea de muncă a poetului. Salariat parcimonios, obosit de muncă încordată și minat tot mai tare de boala care avea să-l răpună, Eminescu se simte către 1883 la capătul puterilor sale. Extenuat ajunge el la începutul lui iunie 1883 la Iași, unde trebuia să asiste, în calitate de corespondent al ziarului *Timpu*, la dezvelirea statuii lui Ștefan cel Mare. Poetul neglijează însă obligația sa de ziarist și, deși pornise spre capitala Moldovei cu gândul să dea citire, în timpul sărbătoririi, cunoscutei sale *Doina*, el nu participă la festivitate. Pe trecea, în timp ce lumea oficială se frământa în jurul statuii, la cunoscuta crîsmă Borta Rece, pe care o frecventase pe vremuri în tovărășia veselă a lui Creangă. Vibrînd de ură xenofobă, *Doina* traducea tensiunea sentimentelor ce frământau pe poet la acea dată.

Tot mai mult se adîncea în convingerea că el este reprezentantul cel mai indicat al rasei române, că în jurul lui se zbate numai o societate rezultată din import de „bulgăroi cu ceafa groasă”, de „grecotei cu nas subțire”, care au dat naștere partidului liberal.

Pe această axă de gânduri și de sentimente se afla poetul în clipa cînd boala izbucnește pentru prima dată, în iunie 1883. În primele mișcări ale furiei se oglindesc adîncile lui fobii politice și naționale: în cafeneaua Capșa declară că regele trebuie împușcat pentru că patronează distrugerea țării. Și pornește chiar la Cotroceni, cu intenția de a suprima pe rege și de a readuce în țară fericirea patriarhală din timpul marilor voievozi. Internat pentru cităva vreme în sanatoriul d-rului Șutu din București, poetul fu trimis în toamnă, prin îngrijirea lui Maiorescu, la sanatoriul d-rului Obersteiner de la Ober-Döbling de lângă Viena. După o refacere relativă este trimis în Italia, pentru odihnirea definitivă a spiritului. Merge la Veneția, apoi la Florența, de unde se întoarce în grabă la Iași. Și viața lui se scurge sumbră, cu unele momente de revenire trecătoare, între Iași, Botoșani, Mănăstirea Neamțu și București, pînă la data dezno-dămîntului fatal. Moare la 15 iunie 1889, în sanatoriul doctorului Șutu din București.

Schițînd în liniile ei cele mai mari biografia poetului, am avut prilejul să punem în lumină dezinteresarea lui totală față de tot ce constituia preocupare personală sau interes personal. Poetul n-a lucrat niciodată mînat de perspectiva unei situații sociale și arta savantă cu care el știe să se sustragă proiectelor universitare pe care Maiorescu le formula în legătură cu dînsul este de natură să definească temperamentul său. Am ales intenționat momentul acesta

din viața lui Eminescu, deoarece el ne dă posibilitatea să privim mai adînc în structura sufletească a lui. La propunerea criticului de a-i deschide drumul către universitate, poetul răspunde arătînd care este pregătirea lui, cât se cere pentru o catedră universitară, ce ar putea să facă el în domeniul filozofiei, ce ar trebui să mai lucreze în acest domeniu și cât de mult ar trebui să adîncească studiul unor discipline pe care ar trebui să se întemeieze, în primul rînd științele naturale și antropologia. Eminescu nu vede disciplina pentru care se pregătea în izolare, ci în strînsă conexiune cu discipline mai mult sau mai puțin înrudite. Purtînd ispita cunoștințelor ultime, pentru el știința se proiectează astfel în perspective imense.

O trăsătură similară ne întîmpină și în viața sentimentelor, care prin intensitatea lor trădează aceeași înclinare către absolut a spiritului eminescian. Am amintit mai înainte puterea lui de entuziasm pentru ideile înalte. În sfera vieții proprii, vom semnală sentimentele erotice: Eminescu este un mare cîntăreț al iubirii, pentru că este un fervent adorator al femeii. Sentimentul acesta a îmbrăcat aspecte multiple și numai o înclinare morbidă a biografilor l-a recoltat în formele cele mai crude, cele mai legate de pămînt. Femeia este văzută adeseori de poet cu ochiul sceptic al discipolului lui Schopenhauer, este drept; dar negațiunea lui, cu puternic parfum teoretic, este reversul unei adorații de înaltă tensiune. Dacă, în manifestările ei, iubirea poetului îmbracă adeseori forme ardente, pe scara purității el se urcă în unele momente pînă la treapta înaltă a sentimentelor religioase. Oricare ar fi însă sensul în care se îndreaptă, sentimentul erotic al lui Eminescu se caracterizează în primul rînd prin excepționala lui tensiune. Cine urmărește în liniile ei generale evoluția vieții sale sufletești descifrează trei stadii bine precizate. În primele timpuri, ne găsim în prezența unui temperament animat, care marchează actele sale de o mare putere afirmativă. Școlarul rebel, care nu suferea studiile organizate, avea totuși cultul valorilor înalte. Dezertarea lui de la școală, atașarea de o trupă ambulantă de teatru, curajul cu care înfruntă toate vicisitudinile vieții de vagabond, toate capătă un sens adînc în încrederea pe care poetul o are la data aceasta în valoarea înaltă a artei. Din timpul petrecut la Blaj datează una dintre cele mai caracteristice poezii ale lui Eminescu. Ea este intitulată *Amicului F. I.*, ceea ce însemnează *Amicului Filimon Ilea*. Bogdan-Duică o semnalează ca fiind o poezie închinată primului stenograf român. Poezia expune poze romantice, care se suprapun însă pînă la un punct destinului de atunci al poetului, pentru care arta rămîne singura stea călăuzitoare:

Am uitat tată, am uitat mamă,
Am uitat lege, am uitat tot

.....

Dar dacă gîndul zilelor mele
Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,
Și dacă pentru sufletul meu
Nu-i loc aicea, ci numa-n stele,

Voi, cînd mi-or duce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte
Să-mi pui cununa pe a mea frunte
Și să-mi pui lira la căpătii.

În același sens trebuie interpretate și manifestările poetului pe alte planuri: marile lui proiecte în legătură cu organizarea și înzestrarea Bibliotecii Centrale; exigența infrangibilă a profesorului, năzuința de a distruge din rădăcină răul ce copleșește școala primară română și organizarea socială a țărănimii, sînt toate traduceri în ordine practică a aceluiași spirit care vedea liniar și fără obstacole tîntele ultime.

Mediul opune însă rezistență și rezistența irită uneori, revoltă cele mai adeseori. S-a remarcat patima pe care poetul o pune în atacurile duse împotriva liberalilor, în presă și poezie. Regretate, explicate, scuzate, aceste atacuri au fost considerate în general nedrepte — și este incontestabil că într-o largă măsură ele sînt nedrepte. Dar tot atît de adevărat este că, pe o anumită linie, ele se justificau. Este de ajuns să se amintească pentru aceasta propunerea pe care Ion Brătianu o făcea la începutul anului 1881 partidului conservator. Șeful liberalilor era hotărît să sacrifice „coada bolnavă” a partidului său și pentru aceasta cerea colaborarea la conducerea statului a conservatorilor junimiști. Și dacă Brătianu condamna această „coadă bolnavă” a partidului liberal, mai poate oare surprinde faptul că Eminescu face același lucru? Și că el îl face dîndu-i toată amploarea de care era în stare sufletul său bîntuit de patimi puternice? Contrariate pe plan local, contrariate pe plan uman, sentimentele lui Eminescu vor evolua așadar către polul negației și al revoltei¹⁶.

Aspirațiile și sentimentele sale nu erau însă contrariate numai pe acest plan. Dincolo de rezistențele opuse de voința omenească, poetul intuiește contradicția între năzuințele sale și ordinea stabilă și imuabilă a naturii. Vom avea prilejul să vedem ulterior cum experiența sa intelectuală îl duce la descoperirea unei puteri primare, a unei voințe arbitrare, ale cărei legi infirmă conștiințele individuale și anulează orice manifestare independentă. Individul nu este decît un instrument pe care îl pune în funcțiune o putere superioară și în al cărui bilanț definitiv nu figurează niciodată acte izvorîte din proprie determinare, ci numai iluzia unor asemenea acte. Fericirea nu este astfel îngăduită decît acelor care, fie din neputința de a prinde

în esența lor actele umane, fie dintr-o înțelepciune superioară ce-l determină să nu caute înțelegerea acestor acte în esența lor ultimă, se mărginesc la lumea iluziilor. Dar cînd cineva a ajuns la această concepție, el își dă seama între altele și de zădărnicia revoltei împotriva hotărîrii destinului. Singura atitudine înțeleaptă este aceea a renunțării la lupta vieții, aceea a postulării liniștei eterne, a Nirvanei. Natural, cursul vieții poetului nu se caracterizează printr-o rigidă segmentare cronologică a sentimentelor sale, viața lui sentimentală nu-și convertește total aspectul la date fixe. Nu se poate determina o epocă strict afirmativă în viața sufletească a lui, expurgată de orice elemente revoluționare. Sentimente de esență diversă coexistă. Se poate spune însă că biografia poetului îndreptățește afirmația că sentimentele sale prezintă ca aspect dominant, în epoci succesive, afirmația, revolta și înfrîngerea.

Datele acestea le impune studiul vieții sociale a poetului; ele vor trebui verificate în biografia sa intelectuală și în dezvoltarea cronologică a operei sale. Vom remarca însă de pe acum că, în formele stabilite și privite în evoluția lor totală, sentimentele poetului refac grafica sentimentelor titaniene, care parcurg de asemenea stadiul afirmației, al revoltei și al înfrîngerii. Prin formele speciale pe care sentimentele le îmbracă în viața sa socială, poetul ne apare așadar ca un spirit titanian.

*

În interpretarea operei poetului, biografia propriu-zisă nu poate fi invocată decît în măsura în care datele sale subliniază anumite trăsături permanente ale firii creatorului. Nu interesează așadar detaliul, anecdoticul, dacă el este lipsit de semnificație pentru procesul de creațiune artistică, pentru că interpretarea unei opere este o operațiune complexă, în care factorul istoric își are rosturile sale, dar care nu se soluționează integral prin invocarea acestui factor.

Am afirmat cu un alt prilej că un loc important în biografia generală a unui scriitor îl ocupă biografia intelectuală¹⁷. În realitate nu este vorba să se urmărească documentar formațiunea sa intelectuală, ci mai degrabă să se determine conformația intelectuală; nu este așadar vorba numai de urmărirea unui proces de instruire, ci și de sublinierea unor anumite predispoziții, care se conjugă cu trăsăturile proprii ale vieții sale afective.

Sub raportul acesta intensitatea afectelor eminesciene se traduce în ordine intelectuală printr-o nemărginită sete de cunoaștere. Poetul a putut fi un nonconformist și a putut contraria intențiile tatălui cu capriciile pregătirii sale școlare, dar mai presus de orice el a fost un om în căutarea permanentă a bogăției spirituale.

Cea dintîi atracție a fost desigur biblioteca părintească, grație căreia putea cunoaște și ceva literatură, dar care îi mijlocea în primul rînd contactul cu istoria patriei. Indicațiuni mai prețioase avem

însă în legătură cu lectura poetului la Cernăuți. Se știe că în timpul studiilor făcute în capitala Bucovinei poetul s-a bucurat de oblăduirea și îndrumarea profesorului Aron Pumnul, de care el s-a simțit foarte legat și după moartea acestuia. Natural, nu trebuie să ne facem nici o iluzie în ceea ce privește îndrumarea literară pe care profesorul ar fi fost în stare s-o dea elevului său. Pumnul era încontestabil un om învățat, era un prieten devotat al școlarilor săi și era un mare român; dar toate acestea nu făceau dintr-însul un cunoscător în poezie, capabil să deschidă drumuri noi unui spirit însetat cum era Eminescu. Rosturile sale trebuiesc urmărite în altă ordine; grație lui în primul rînd se organizase la Cernăuți o bibliotecă, în care se concentrase o mare parte din ceea ce se publicase pînă atunci în românește. Biblioteca, asupra căreia nu s-a insistat pînă acum cu tot discernămîntul pe care îl necesită astfel de operațiuni, joacă un rol important în formarea spirituală a poetului. Despre ea a vorbit, în timpul din urmă, Aurel Vasiliu, într-un articol publicat în volumul colectiv *Eminescu și Bucovina*. Vasiliu urmărește, pe baza scriptelor păstrate, donațiunile, înregistrările, precum și circulația operelor. Se știa de mai înainte că Eminescu a îndeplinit în diferite epoci rolul de bibliotecar; cercetarea lui Vasiliu confirmă informația anterioară și ne arată care sînt cărțile înregistrate de el. Mai importante decît înregistrările sînt donațiunile. Lecca Morariu atrăsese încă mai demult atenția asupra a trei opere dăruite de poet bibliotecii: era în primul rînd un exemplar din poeziile și povestirile poetului german Theodor Körner (*Vermischte Gedichte und Erzählungen*), apoi un tratat de mitologie de G. Reinbeck (*Mythologie für Nichtstudierende*, Viena, s.a.) și *Lectiunariu latinu pentru a doua clasa gimnaziale după M. Schinnagel* (=Schinnagl) de Ioane Moldovanu, Blaj 1864. La acestea se mai adaugă acum cărțile indicate de Vasiliu; dicționarul portativ germano-român al lui Joseph Stahl publicat la București în 1855 (*Taschenwörterbuch der deutschen und walachischen Sprache*); *Principii filozofice, politice și morale* de Colonelul de Vais, traducere de C. Gane, Iași, 1846, *Istoria naturală* a lui Alois Pocornî în două volume: unul închinat lumii plantelor, celălalt lumii animale. Amintesc apoi nuvela *Petru Rareș* de Athanasie Marienescu și mai cu seamă colecția de poezii a lui Radu Ionescu, *Cînturi intime*, apărută la București în 1854. În fine, el dăruia și volumul II din poeziile lui August Fried. Langbein (*Auserlesene Gedichte*, Berlin 1807). Și frații poetului, care au studiat de asemenea la liceul din Cernăuți, au făcut astfel de donațiuni. Astfel, Ilie Eminovici dăruia în 1862 un manuscris care conținea reguli de purtare în viață, iar un alt frate, Nicolae, dăruia aceleiași bibliotecii *Calendarul Buciumului român* pe 1858 și *Calendarul pentru bunul gospodăru*, redactat de Ion Ionescu de la Brad și publicat la Iași în 1845. Dintre aceste două calendare, acela care a putut interesa într-o măsură pe poet este fără îndoială *Calendarul Buciumului*

român, care cuprindea un foarte bogat capitol de literatură, cu lucrări traduse și cu versuri din unii poeți minori ai zilei, ca Gusti sau Tăutu.

De un interes capital pentru înțelegerea dezvoltării spirituale a poetului ar fi fost o descriere amănunțită a bibliotecii române de la Cernăuți. Era necesar să se arate nu numai ce opere figurau într-însa, ci și data la care a fost achiziționată fiecare. În loc de a întreprinde operația, modestă dar binevenită, a descrierii catalogului bibliotecii, operație care astăzi nu mai poate fi realizată, autorul articolului la care ne-am referit găsește mai util să se lanseze în analiza unor opere literare și chiar în complicate chestiuni de literatură comparată — două întreprinderi față de care spiritul său se arată lipsit de chemare¹⁸. Din datele comunicate de d-sa și din mărturii de altă natură, vom schița în linii mari fizionomia acestei biblioteci. Figurau aici cărți religioase, începînd cu *Cazania* lui Varlaam, dar figurau mai cu seamă scrieri referitoare la istoria poporului român și la condițiile lui moderne, politice și sociale. De la *Hronica* lui Șincai și *Istoria* lui Petru Maior, trecînd prin tratatele consacrate în epocă de istoria românilor, cum era acela al lui Dionisie Fotino, și pînă la bogata literatură în legătură cu Unirea Principatelor, biblioteca pune la îndemînă unui îndrăgostit de istoria română un material foarte prețios. Se aflau acolo, în traducere românească, scrierile unui bun cunoscător al problemelor românești și mare prieten al românilor, Edmond Texier: *Oamenii războiului din Orient și Istoria politică și socială a Principatelor Dunărene*; existau de asemenea scrierile referitoare la români ale lui Felix Colson, Vaillant, precum și cunoscutul studiu al lui Edgard Quinet, *Românii Principatelor Dunărene*, în traducerea românească publicată la Iași în 1856. Filologia era reprezentată prin Rössler, Bruce Whyte și printr-o infinitate de gramatici și vocabulare ale limbii române. Slab se înfățișa capitolul referitor la filozofie, unde, în afară de tratate elementare ca acelea ale lui Vais sau Krug, nu întîlnim decît prea puțin. Vom aminti dintre acestea *Dreptul natural* al lui Baumeister, tradus de Samuil Micu și publicat la Sibiu în 1800, sub titlul *Legile firii, itica și politica sau Filozofia cea lucrătoare*. Foarte bogat trebuie să fi fost însă capitolul de literatură română sau tradusă în limba română. Alecsandri figura cu poeziile sale originale, cu teatrul și cu culegerea de poezie poporană. Alături de el întîlnim pe Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, Heliade, Iancu Văcărescu, Mușănuș, Boliac, Negruzzi, Tăutu, Sion, Baronzi, Anton Pann, Ion Barac, Vasile Aaron, Aricescu, Bumbac, Dimitrie Petrino, Rădu Ionescu și numeroși alții. În traducere românească întîlnim între alții pe Metastasio, Tasso, Homer, Shakespeare, Byron, Voltaire, Volney, Molière, Dumas, Lamartine, Hugo, Kotzebue, Schiller. Literatură română sau tradusă în românește puneau la îndemînă elevilor și numeroasele calendare aflate în bibliotecă, precum și revistele, de

asemenea foarte numeroase și foarte importante. Este suficient să amintim *Foaia pentru minte* și *Gazeta Transilvaniei* pe de o parte, *Dacia literară*, *Propășirea*, *România literară*, pe de altă parte, ca să ne dăm seama de importanța pe care biblioteca o avea sub acest raport.

Indicațiunile concentrate aici sînt cu totul reduse; ele ne dau cu toate acestea prilejul să vedem că un studios cum era Eminescu putea realiza, în mediul școlar de la Cernăuți, o imagine precisă a literaturii române din acea vreme și găsea drumul către unii din marii scriitori ai lumii. Vom aminti dintre aceștia pe Schiller care, este drept, era reprezentat cu opere minore, pentru care poetul nu va profesa o admirație prea mare niciodată. Dar prezența lui Hugo și mai cu seamă aceea a lui Lamartine se impune să fie semnalată. Și același lucru cu Molière, cu Shakespeare și mai ales cu Byron, ale cărui rosturi în opera lui Eminescu urmează să le descifrăm ulterior. Vom reține de asemenea prezența lui Volney, ale cărui *Ruine* sînt unul din momentele cele mai importante ale literaturii preromantice și pe care îl vom întîlni de altfel și în scrierile numeroșilor poeți români din epoca premergătoare lui Eminescu, ale căror opere au fost bine cunoscute poetului. De altfel lectura poetului nu se limita la ceea ce îi pune la îndemînă biblioteca românească. Biblioteca germană a liceului avea într-însul pe unul din cei mai asidui cercetători ai săi și pe calea aceasta poetul sporea orizontul lecturilor sale.

Anumite indicațiuni datorate colegilor săi de școală ne pun în situația de a stabili în linii mari directiva preferințelor sale literare din epoca școlarității de la Cernăuți. Poetul era nedespărțit, ni se spune, de tratatul de *Istorie universală* al lui Weller (*Weltgeschichte*), carte ce se caracteriza în primul rînd prin faptul că aducea o bogată colecție de povești, de legende, de mituri în legătură cu istoria diferitelor popoare. O altă operă care pune în joc fantezia poetului era amintita *Mitologie* a lui Reinbeck. În afară de acestea, el era un pasionat cititor al poveștilor lui Hoffmann și se notează printre lecturile sale și cunoscuta operă a lui Wagner *Der Fliegende Holländer* (Olandezul zburător). Literatură fantastică așadar. Dar alături de ea, bogată literatură românească, din care amintim numai pe Alecsandri, a cărui operă îi era cunoscută în amănunt, și pe Heliade Rădulescu, a cărui *Tandalida* făcea deliciile sale pe vremea cînd era funcționar la Botoșani. De altfel, admirația pentru marele animator al literaturii române din prima jumătate a secolului precedent mergea atît de departe, încît el ajunge la un moment dat să adopte chiar ortografia sa italianistă, ceea ce, vom conveni cu toții, era un act de mare îndrăzneală și independență din partea unui elev al lui Pumnul. Vom semna în același timp sectorul preromantic din lecturile sale, în cuprinsul căruia opera lui Radu Io-

nescu servește numai de indicator de zonă. Vom nota în cele din urmă repertoriile dramatice ale trupelor Tardini și Pascali, repertorii care se întemeiau în primul rînd pe vodevilul francez și apoi pe producția dramatică locală — pe Vasile Alecsandri îndeosebi.

Menținîndu-ne la aceeași epocă premergătoare studiilor de la Viena, constatăm că din literatura germană, care interesează de asemenea de aproape formațiunea sa intelectuală, poetul nu absorbea numai scrieri cu caracter fantastic sau scrieri dramatice de genul celor datorite lui Kotzebue; nici nu se limita la poezia eroică a lui Theodor Körner sau la aceea a lui Langbein, ci studia atent pe marii scriitori. Familiarizarea sa cu problemele cele mai delicate ale literaturii ne-o atestă traducerea unei lucrări de strictă specialitate, o lucrare de tehnică a operei dramatice. Este vorba de aceea *Artă a reprezentării dramatice* a lui Röscher¹⁹, pe care el o traduce în românește la cererea lui Pascali, pentru trebuințele trupei de sub conducerea acestuia și asupra căreia avea să revină mai tîrziu.

Cercetările viitoare vor trebui să accentueze rolul pe care l-a avut în viața suflutească a poetului român profesorul său de la Cernăuți Ernst Rudolf Neubauer. Despre Neubauer a scris Alfred Klug un studiu publicat la Cernăuți, în 1933. El a predat la liceul bucovinean istoria și a fost unul dintre puținii profesori care au văzut în Eminescu și altceva decît un vagabond de mare clasă. Aprecierea lui față de poet mergea atît de departe, încît uneori renunța să-și explice lecțiile în continuare și pune pe Eminescu să facă lucrul acesta. Dar Neubauer n-a predat la Cernăuți numai istoria, ci și estetica și literatura germană și a transmis elevului său român marea admirație pe care el însuși o avea față de opera lui Schiller. Pe deasupra, profesorul german era el însuși poet și un cercetător plin de admirație al lucrurilor românești din Bucovina. Nu poate surprinde în cazul acesta că, în ordine literară, influența lui asupra lui Eminescu a fost mai puternică decît aceea pe care o putea exercita profesorul Aron Pumnul. Dragostea de neam o învăța poetul de la acesta din urmă, dar pentru orientarea în literatură cel dintîi era incontestabil cu mult mai bine înzestrat.

Este probabil că școala de la Cernăuți a avut și în ordine filozofică un rost mai serios de cum se crede în general în viața spirituală a poetului. Liceul publica programe anuale, care, în afară de partea referitoare la activitatea strict școlară, aduceau și unele studii. Un astfel de studiu apare și în *Programa* anului 1866; el este datorit unui profesor de filozofie, Alois Scherzel, și este închinat filozofiei lui Schopenhauer: *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauers*. Oricît de sumar, articolul lui Scherzel avea meritul deosebit că atrăgea atenția asupra unui filozof destinat să aibă o influență capitală în gîndirea și opera poetului român. O probă certă a faptului că Eminescu a citit într-adevăr

acest studiu lipsește; dar cum legăturile sale cu biblioteca din Cernăuți se continuă pînă în 1870; cum *Programa* amintită figura în acea bibliotecă, și cum în ea se vorbea în termeni călduroși și despre Pumnul, mort în acel an, este, cred, îndreptățită presupunerea că poetul a cunoscut articolul lui Scherzel. Faptul acesta ar putea explica, între altele, și anumite trăsături ale poeziilor sale din tinerețe, trăsături în care cercetarea anterioară a văzut numai predispoziții spirituale pentru pesimismul filozofic al lui Schopenhauer²⁰.

În felul acesta, la data cînd poetul ajungea la Viena, se remarcă în primul rînd prin cunoștințele sale de literatură română cultă, prin interesul pentru vechea literatură română²¹ și pentru poezia poporană, iar în rîndul al doilea printr-o serioasă îndrumare în literatura germană. Adăugăm la acestea și temeinice cunoștințe de istoria română și putem presupune și un oarecare interes pentru problemele filozofice.

Studiile întreprinse la Viena sînt studii de specializare, ca și acelea întreprinse la Berlin. S-au putut urmări cursurile universitare, pe care poetul le-a audiat, au fost urmărite de asemenea lucrările mai de seamă ale profesorilor săi, lucrări pe care, după toate probabilitățile, el le-a cunoscut. Pe baza notărilor din manuscrisele sale, s-a putut stabili de asemenea în liniile ei mari lectura sa în teritorii străine de disciplinele ce-l preocupau la universitate. S-a putut ajunge, pe calea aceasta, la o reconstruire relativă a ceea ce însemna cultura poetului. Amintesc că datele cele mai bogate în această ordine au fost concentrate de Călinescu în capitolul referitor la cultura poetului, din studiul închinat lui, și eu vă rog să urmăriți acolo problema. Nu vreau să spun cu aceasta că veți găsi în lucrarea amintită cel din urmă cuvînt în materie: multe date considerate certe trebuie trecute în lotul ipotezelor, multe date certe trebuie adăugate și multe informații trebuie revizuite. Cînd la un moment dat ni se spune, bunăoară, că poetul dovedește o cunoștință satisfăcătoare în legătură cu Anglia, deoarece citează pe Cromwell, lord Beaconsfield, Gladstone și Hugo Grotius, sîntem ispitiți să ne îndoim de adevărul afirmației, cu atît mai mult cu cît în seria marilor personalități engleze este notat și numele lui Grotius, care, după cum se știe, este una din marile glorii ale Olandei. Studiul rămîne cu toate acestea util și consultarea lui cu spirit critic este binevenită.

Ceea ce vom face împreună, va fi să degajăm liniile mari ale interesului său intelectual, așa cum poetul ne apare în urma studiilor în străinătate și în epoca maturității sale spirituale. S-a vorbit — și Călinescu acordă mare importanță faptului — despre studiile sale istorice. Se știe chiar că poetul intenționa la un moment dat să-și treacă doctoratul cu o teză din domeniul istoriei, că pentru

aceasta a întreprins cercetarea unor arhive în care se afla și material referitor la istoria românilor și că-și propune să adîncească diplomatica. Se putea oare trage de aici concluzia că Eminescu era mai bine pregătit pentru studii de istorie decît de filozofie, că, în orice caz, cunoștințele sale istorice depășeau pe cele filozofice? Aceasta este părerea lui Călinescu. Fără să tăgăduim orientarea poetului în domeniul istoriei naționale, credem, totuși, că o concluzie de felul acesta nu se poate întemeia decît pe ignorarea cerințelor primordiale ale disciplinei istorice. Un istoric nu se realizează prin adăugarea cunoștințelor istorice și cînd Eminescu mărturisește că este străin de arta de a descifra documentele, el arată lipsa culturii tehnice de specialitate. Iar dacă interpretarea materialului istoric i-ar fi fost posibilă sub vaste orizonturi, să nu uităm că orizonturile acestea i le deschidea tocmai filozofia. Poetul a arătat, este drept, interes pentru istoria antică. În ordinea aceasta, el s-a găsit însă totdeauna pe linia deschisă de Weller, ceea ce însemna în strînsa vecinătate a lui Reinbeck; nu istoria propriu-zisă, ci morfologia culturilor, istoria religiilor, mitologiile; în ultima analiză, poezia.

Dacă sub raportul acesta meritele lui ne par inferioare legendei ce înconjoară pe poet, vom remarca însă temeinicia cunoștințelor sale de natură socială și economică²². Discipol al lui Schopenhauer, el nu putea fi decît conservator; dar concepția sa politică nu și-o întemeiază pe premise filozofice, ci pe contemplarea realităților sociale și economice ale societății moderne. Eminescu cunoștea pe fiziocrați, de care se leagă strîns prin convingerea lui că singura clasă productivă în România sînt țărani; cunoștea pe marii reprezentanți ai economiei politice; cunoștea pe un Malthus, pe un Adam Smith, pe un Joan Baptist Say; are informațiuni asupra mișcării socialiste nu numai din timpul său, ci și din trecutul imediat: amintește pe Babeuf, din care voia să facă la un moment dat un erou de dramă, pe Saint-Simon, pe Louis Blanc, pe Proudhon, pe Blanqui, pe Bebel și urmărește cu multă atenție dezvoltarea școlii materialiste, care-l atrăgea și prin suporturile sale filozofice. Influența cea mai de seamă în această direcție este însă aceea exercitată de economistul german Frederic List, teoreticianul economiei naționale, ale cărui idei poetul le putea cunoaște și în mod indirect, prin profesorul său Dühring. Prin Fichte, constructor al unor teorii a statului economic închis — autarhia —, Eminescu se îndrepta către socialismul de stat al economistului german Rodbertus. Cunoștințele sale se aliniau, astfel, de la concepția economică a liberului schimb, așa cum era formulată de Say, pînă la concepția economiei autarhice și protecționiste cu o marcată preferință pentru formele ultime, indicate, după părerea sa, să protejeze poporul față de invazia străinilor.

Interesul pentru problemele filologice merge accentuându-se. Ceea ce-l preocupă în primul rînd este, natural, limba română, pe care n-o studiază numai în scrierile filologilor români, ci și în acelea ale unui Roeszler, Diez, Miklosich. Alături de limba română îl preocupă însă și celelalte limbi romanice: italiana în oarecare măsură (citea pe Dante în original), franceza (locuise într-o vreme la Cernăuți, la profesorul francez Victor Blanchin), spaniola. Mai puțin orientat în limba greacă, el are cunoștințe multumitoare de latină și este probabil că, sub influența lui Schopenhauer, a căutat să se orienteze și în limba sanscrită. A audiat probabil cursurile profesorului Weber de la Berlin despre literatura indiană, iar atunci cînd a vrut să scrie o gramatică a limbii sanscrite, s-a condus după *Gramatica* și *Glosarul* sanscrit al celebrului indianist Franz Bopp.

Și în ordine literară, cunoștințele poetului apar foarte bogate. Nu este vorba numai de literatura română, ci de marile literaturi ale lumii. Referințele cele mai bogate sub acest raport le avem în legătură cu literatura germană, începînd cu *Cîntecul Niebelungilor* și *Edda* și sfîrșind cu poezia contemporană lui. Cunoștea de asemenea pe marii poeți italieni și probabil în traducere germană pe unii autori spanioli, după cum tot în traducere germană a cunoscut o mare parte din literatura indiană — în primul rînd Rig-Veda, apoi pe Kalidasa, precum și pe poeții persani Firdusi, Hafiz și Saadi. Deși nu era un desăvîrșit cunoscător al limbii franceze, citea cu toată acestea opera lui Jean Jacques Rousseau, pe aceea a lui Lamartine, Musset, Vigny și Victor Hugo. Și în original sau în traduceri citea pe Regnard, Béranger, Gautier. Citise ceva din Alexandre Dumas, Jules Verne și d-na George Sand și nu rămăsese străin de contagiunea, caracteristică epocii, a literaturii lui Ponson du Terrail, Paul de Kock și Eugène Sue. Dintre dramaturgi cunoștea infinitatea vodevilistilor jucați de trupa lui Pascali și de cea a d-nei Tardini, în fruntea cărora se plasa Scribe; avea cunoștință însă și de Molière, Voltaire, Victorien Sardou, Casimir Delavigne, Emile Augier, Legouvé și Dumas-fils. Dintre scriitorii anteriori amintea pe Pascal, pe Montesquieu și pe d'Alembert. Avea știință de asemenea despre Buffon, iar dintre contemporani amintea, între alții, pe Hippolyte Taine și pe Renan.

În traducere de bună seamă a cunoscut și pe unii din marii poeți englezi, deși poetul se referea adeseori la lucrări scrise în limba engleză. Manuscrisele sale dovedesc că la Berlin era îndrumat către literatura engleză de unele cursuri audiate la universitate. Cunoștea pe Marlowe, pe Bulwer Lytton, pe Richardson, pe Thomas Moore, pe William Temple, iar din Edgar Poe și Mark Twain a făcut și traduceri. De un interes mai mare decît aceștia sînt însă doi poeți pre-romantici, despre care Eminescu are cunoștințe precise: Ossian și Young, ale cărui *Nopti* au un rol important și în opera poetului ro-

mân. Pe Shelley îl cunoaște probabil prin traduceri germane, iar pe Byron, care are un rol important în opera lui Eminescu, și pe Shakespeare îi cunoștea atît prin traduceri române cît și germane. Importanța pe care el o acordă acestui din urmă scriitor rezultă și din faptul că una din poeziile sale din tinerețe este închinată lui Shakespeare, care este „prietenu blînd al sufletului“ poetului român; ea ne este arătată de asemenea de faptul că în furia nebuniei și din pragul morții, poetul se gîdea la marele scriitor englez și-și exprima admirația față de dînsul în forme pe care i le dicta starea de atunci a minții, amestecînd în amintirile sale de vechi sufleor al unei trupe ambulante frînturi nedefinite din filozofia Nirvanei.

Ne-ar rămîne să dăm unele indicațiuni asupra formațiunii sale în ordine filozofică. Dar pentru că, spre deosebire de ceea ce s-a spus în timpul din urmă, noi vedem viața spirituală a poetului organizîndu-se sub influența preponderentă a filozofiei, socotim necesar să ne oprim mai îndelung asupra acestui aspect și să punem de pe acum în lumină anumite date necesare interpretării ulterioare a operei sale. Vom insista astfel mai îndelung asupra acelor aspecte din filozofia schopenhaueriană pe care le vom descifra și din opera poetului român²³.

Am arătat pînă acum, în liniile sale cele mai mari, direcția pe care o iau preferințele intelectuale ale lui Eminescu. Nu ne rămîne, în urma acestora, decît să amintim pasiunea pe care el o puneă și în ordinea cunoașterii, întru totul asemănătoare celorlalte pasiuni ale sale. Despre omul care era în stare să rupă legăturile sale cu lumea și să se izoleze zile întregi în tovărășia cărților se putea spune pe bună dreptate ceea ce spune Ion Slavici, căutînd să definească trăsătura fundamentală a vieții sale sufletești: „Pornirile lui erau atît de vii, încît îi covîrșeau puterea stăpînirii de sine“.

Multiplele ispite intelectuale sînt astfel trăsătura cea mai caracteristică spiritului eminescian. Poetul este atras de aspectele diverse sub care au fost înfățișate marile probleme ale gîndirii omenеști, așa încît el, partizan hotărît al filozofiei schopenhaueriene, a putut determina pe unii cercetători autorizați să descifreze în gîndirea sa momente de gîndire hegeliane. Eminescu n-a fost un hegelian, dar unele puncte de conjuncțiune cu hegelianismul se pot admite. Filozofia lui Hegel se găsește însă la originea concepției materialiste a lui Marx și poetul român a fost preocupat de aproape de marxism. Și dacă acestea sînt sensurile pe care le ia gîndirea lui, se poate accepta oare fără nici o obiecțiune afirmația că, sub raport social, scriitorul este iremediabil congelat în ape reacționare?

Am amintit mai înainte că, încă din epoca școlarității la Cernăuți, Eminescu era în măsură să cunoască în elementele ei gîndirea schopenhaueriană. Articolul lui Scherzel publicat în *Programa*

din 1866 a liceului din capitala Bucovinei îl putea îndruma pe o cale nou deschisă în fața sa. Pentru că filozofia schopenhaueriană nu ajunge să cucerească spiritele decât după moartea filozofului, întâmplată în 1860. Până la data aceea, Germania și în special universitățile germane se găsesc sub influența exclusivă a lui Hegel și a școlii hegeliene, care se menține în unele poziții de dreapta, dar care dase naștere în același timp și unei direcții de stînga, ce avea să ducă cu vremea la concepția materialistă. Eminescu se îndrepta așadar către țările germane la o dată la care filozofia schopenhaueriană se impusese spiritelor și atașarea lui de Schopenhauer apare ca un fapt firesc în evoluția gândirii în Germania. La Viena în primul rînd, la Berlin, la Iași și la București, după aceea, poetul adîncește tot mai mult pe marele teoretician al pesimismului.

Nu trebuie să se creadă însă într-o limitare a curiozității la acest unic sistem. Correspondența lui cu Maiorescu arată la un moment dat stăruirea în filozofia herbartiană, sub a cărei influență se dezvoltase și criticul „Junimii”. Mărturia pe care poetul o făcea în scrisoarea lui din 5 februarie 1874 este de natură să ne arate desfășurarea cronologică a interesului său pentru filozofie: Kant, spune el, „mi-a intrat relativ tîrziu în mîină, Schopenhauer de asemenea. Îi posed într-adevăr, dar renașterea intuitivă a cugetărilor în mintea mea, cu specificul miros de pămînt proaspăt al propriului meu suflet nu s-a desăvîrșit încă. La Viena eram sub influența nefastă a filozofiei lui Herbart, care prin firea ei te dispensează de studiul lui Kant. În această prelucrare a înțeleșurilor s-a prelucrat și în-suși intelectul meu ca un înțeles herbartian pînă la tocire. Cînd însă după această frămîntare și luptă de 2 luni de zile, vine la sfîrșit Zimmermann, zicînd că există într-adevăr un suflet, dar acesta e un atom, aruncaî indignat caietul meu de note la dracu și n-am mai venit la cursuri”. Ceea ce trebuie să reținem din această confesiune este existența unui stadiu în filozofia herbartiană, care precede adîncirea lui Kant și Schopenhauer. Vom da mai puțin crezămînt afirmației sale că Herbart îl dispensează de cunoașterea filozofiei kantiene, pentru că, după cum se știe, formele pe care le îmbracă procesul de cunoaștere în concepția herbartiană caută să fie un răspuns dat misterioasei „lumi în sine”, a cărei enigmă fusese semnalată de Kant și a cărei soluție avea să o caute filozofia posterioară lui.

Sub influența lui Herbart se dezvoltase Titu Maiorescu și cea dintîi lucrare a acestuia, *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*, este în primul rînd o expunere pentru saloane a filozofiei herbartiene. Eminescu n-a rămas însă timp îndelungat în aceste sfere, filozoful „roalelor” nu deschidea perspective asupra adîncimilor metafizice către care poetul român se simțea atras. Dar îndepărtarea lui de Herbart se explică și prin împrejurări pe care Titu

Maiorescu nu le cunoscuse. La data la care criticul își făcea studiile la Viena și Berlin, filozofia hegeliană nu era încă dizlocată din înaltele poziții pe care le ocupa în viața spirituală a Germaniei. Se prevedea însă declinul ei apropiat și Herbart putea să apară ca un succesor. Atunci cînd Eminescu se îndruma către țările germane, situația se lămurise. Schopenhauer, dușmanul cel mai neîmpăcat al hegelienilor, izbutise să discrediteze sistemul filozofic al acestora și să se impună pe sine atenției cercetătoare a universităților. Eminescu se îndruma așadar către Viena și Berlin la data la care gîndirea schopenhaueriană se impusese și era în ordinea firească a lucrurilor ca el să se resimtă de influența ei. Deoarece aceasta avea să imprime direcția definitivă gândirii lui Eminescu, este necesar să se indice aici punctele ei esențiale.

Concepția lui Schopenhauer a fost expusă în mai multe lucrări, dintre care cea dintîi ca dată este intitulată *Despre împătrita legătură a rațiunii suficiente*, publicată în 1813, iar cea mai însemnată este *Lumea ca voință și reprezentare* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), apărută în 1819. În anumite momente ale ei, doctrina își precizează contururile și în alte scrieri ale filozofului.

În preocupările ei fundamentale, opera lui Schopenhauer este expunerea unui sistem filozofic propriu, în primul rînd; analiza filozofiei kantiene în rîndul al doilea; și, în cele din urmă, combaterea, cu o vervă fără precedent, a filozofiei lui Hegel și a optimismului lui Leibnitz.

Punctul de plecare al filozofiei schopenhaueriene este filozofia lui Kant, care, după cum știm, a preocupat și pe poetul român în așa măsură, încît a întreprins traducerea în românește a unei părți din opera sa²⁴. Ceea ce noi cunoaștem, susține filozoful de la Königsberg, nu este lumea în existența ei obiectivă, ci numai aparență — fenomenul — adică felul în care ne-o comunică mijloacele noastre de cunoaștere. Motivată de o existență obiectivă, cunoașterea noastră despre lume se condiționează subiectiv. Intuirea realității este posibilă grație celor două forme de intuiție de care dispune spiritul nostru, spațiul și timpul, care stabilesc ordine în multitudinea senzațiilor. În afară de cunoașterea fenomenului izolat, spiritul nostru are puțința de a cunoaște pe cale noțională. Intuiția adună un material pe care intelectul îl va prelucra, îl va cugeta, va stabili într-însul o anumită ordine, impusă de formele speciale ale gândirii omenești. Aceste forme poartă un nume împrumutat din logica aristotelică: sînt categoriile. Ele sînt în număr de douăsprezece și se repartizează pe felurile judecăților, fiecărui gen de judecată corespunzîndu-i cîte trei categorii. Le redau în traducerea lui Eminescu: I. unitate, multitudine, totalitate; II. realitate, negațiune, limitatiune; III. inherentă și subsistență /substantia et accidens/, causalitate și dependență /causă și efect/, comunitate /influența reciprocă în-

tre cele active și pasive / = reciprocitate /; IV. putință — neputință, ființă — neființă, necesitate cauzalitate / = contingență /. Ceea ce cunoaștem nu este așadar lumea în existența ei reală, „das Ding an sich“, ci numai lumea fenomenelor, a aparențelor, în prelucrarea spiritului nostru. Dincolo de această lume a aparențelor se află însă realitatea, a cărei existență condiționează cunoștințele noastre, dar a cărei esență noi n-o putem pătrunde: inaccesibilă cunoștinței omenești în prezent, raporturile noastre cu ea se vor desfășura totdeauna pe aceeași linie a inexorabilului *ignorabimus*.

Am amintit mai înainte că Schopenhauer descinde din Kant. Legăturile între cele două sisteme sînt, în unele momente ale lor, atît de strînse, încît ar fi cu neputință să separi în opera unui discipol al lor ce aparține unuia și ce aparține celui alt. Ideile sînt aceleași, așa încît pe o mare rază gîndirea poetului se poate explica global prin influența idealismului kantian sau schopenhauerian, fără posibilitatea unei delimitări de teritorii.

Accentuez în mod intenționat caracterul idealist al filozofiei kantiene. Asemenea unora dintre junimiștii din țară, Eminescu se îndreptează către Kant prin interpretarea lui Schopenhauer, ceea ce este un fapt deosebit de important. *Kritik der reinen Vernunft*, opera de căpetenie a marelui gînditor de la Königsberg, a cunoscut două forme deosebite. În prima ei ediție, care datează din 1781, ea se caracterizează prin accentuarea notei idealiste, notă mult temperată în cea de a doua ediție, apărută în 1787. Cea din urmă formă a fost considerată ca reproducînd mai exact gîndirea filozofului și ei i s-a dat preferința. Schopenhauer a întreprins însă reabilitarea formei primare și a redat-o circulației științifice. Traducerea lui Eminescu, pe care am amintit-o anterior și pe care el o întreprinde la data cînd se pregătea pentru catedra universitară de la Iași, este incompletă: ea se mărginește la *Introducere*, la *Estetica transcendentă* și părți din *Analitica* și *Metodologia transcendentă*. Compararea textelor arată că Eminescu pornește de la un text german care se întemeia în primul rînd pe ediția întîia a *Criticii rațiunii pure* și cred că este o supoziție îndreptățită că aceasta este ediția lucrată de Rosenkranz după indicațiile directe ale lui Schopenhauer. Rosenkranz are într-adevăr ca text de bază ediția din 1781 și, grație lui, Kant este recepționat în țările române într-o formă cu mult mai apropiată felului de a vedea lucrurile al lui Schopenhauer.

Acesta pornește într-adevăr în gîndirea sa de la Kant, de la care împrumută ideea de timp și spațiu ca forme ale cunoașterii omenești, dar ale cărui categorii le reduce la una singură: cauzalitatea. El reia aceeași problemă a raporturilor dintre cunoașterea noastră și realitatea obiectivă, dar ajunge la o soluție diferită de aceea a maestrului. În formele accesibile cunoașterii omenești, lumea nu este altceva decît reprezentarea mea: „Die Welt ist meine

Vorstellung“, declară el într-o formulă pregnantă. Însemnează oare aceasta reducerea întregii existențe la planul unic al subiectivității? Problema s-ar putea pune dacă în esența lui subiectul cunoscător ar aparține unei lumi autonome în raport cu obiectul cunoscut. Lucrurile stau însă cu totul altfel: subiectul aparține el însuși aceleiași lumi fenomenale pe care o supune procesului de cunoaștere, ceea ce însemnează că între subiect și obiect nu există o diferență de esență; atît piatra supusă cercetării cît și savantul care o cercetează sînt transpunerea în lumea fenomenală a unei realități ce se află dincolo de ei. Realitatea aceasta, care pentru Kant cădea în afara determinabilului, este pentru Schopenhauer mai puțin enigmatică: ea este voința. În esența ei, lumea este voință; dar nu o voință înzestrată cu inteligență, premeditată și conștientă, ci o voință sălbatică, inconștientă și instinctivă, minată de dorințe nepotolite. Aceste dorințe poartă voința spre viață și o fac să se încorporeze, dînd naștere lumii fenomenale în toată complexitatea ei, de la lumea anorganică pînă la lumea organică dominată de instincte sau condusă de rațiune: piatră, plantă, animal, om, — toate nu sînt decît forme diverse în care se manifestă aceeași realitate. Setea nesățioasă de conservare și perpetuare face ca voința să-și creeze organe adecvate acestui scop. În rîndul acestora trebuie socotit și intelectul, care pentru Schopenhauer nu este altceva decît un instrument pus în serviciul voinței, ca și ghearele sau dinții.

Trei sînt calitățile primordiale ale voinței: *identitatea*, *imutabilitatea* și *libertatea*. Oricît de diferite ar fi fenomenele în care se încorporează, voința rămîne în permanență identică ei însăși. Principiul acesta, al identității de esență a tuturor existențelor lumii fenomenale este denumit de el cu o expresie împrumutată din filozofia budistă: Ta-Twam-Asi. Transpunerea în lumea fenomenală nu aduce o alterare a voinței, întrucît fenomenul nu este decît o aparență, iar voința, fiind unica realitate, se bucură prin aceasta de atributul imutabilității. Atîta timp cît voința este contemplată în transpunerile ei în lumea fenomenală, ea se găsește sub imperiul legii cauzalității; în clipa în care ne sustragem însă fenomenului și o contemplăm în esența ei, voința se sustrage de asemenea legii cauzalității și ne apare bucurîndu-se de libertatea infinită, aceea de a se nega pe sine însăși. Faptul că ea se poate afirma și se poate nega are drept consecință una dintre cele mai înalte concepții morale.

Din toate acestea rezultă că voința este elementul fundamental, chiar în viața indivizilor înzestrați cu facultăți intelectuale. Într-adevăr, intelectul ne ajută să cunoaștem lumea fenomenală, dar el însuși este un fenomen, în timp ce voința este realitate; el este incidentul, ea este substanța; el este secundar, ea este primară, el se poate degrada, ea rămîne în permanență identică ei însăși.

Spre deosebire de Kant, pentru care orice cunoaștere se limita la lumea fenomenală, Schopenhauer crede că procesul de cunoaștere se aplică în mod general fenomenului, dar că în anumite condițiuni voința însăși nu se refuză cunoașterii. În sfera lumii fenomenale, cunoașterea se face în baza principiului *rațiunii suficiente*, a acelui principiu care ne determină să înțelegem pentru ce un lucru este într-un anumit fel și nu într-altfel. Problema o discutase Schopenhauer încă în prima sa lucrare tipărită, în care arătase că rațiunea suficientă are o împătrită rădăcină: în primul rând, sînt amintite formele ideale ale cunoașterii, spațiul și timpul, pe care le moștenește din filozofia kantiană; în al doilea rând avem categoria cauzalității, care ne face să înțelegem că întreaga lume fenomenală este o înlanțuire infinită de cauze și efecte; în rîndul al treilea se află motivarea, sau cauzalitatea internă, care se aplică acțiunilor omenesti; cea din urmă modalitate de cunoaștere este de esență strict rațională, ea constă în elaborarea judecăților. Legată strîns de formele de activitate ale spiritului uman, lumea pe care noi o cunoaștem este așadar o înlanțuire de vise, de aparențe, de iluzii. Ea se poate compara prin aceasta cu vîlul Maiei, zeița indiană a iluziilor.

Spiritul omenesc cunoaște însă nu numai lumea fenomenală, ci și realitatea ce se află la baza acesteia. Aparținînd ea însăși aparențelor, ființa noastră este supusă fenomenelor de cunoaștere ale rațiunii suficiente. Pe calea analizei interne ajungem să constatăm însă că, în afară de datele explicabile prin rațiunea suficientă, rămîne încă ceva, rămîne acea putere primară despre care am amintit mai înainte și care se găsește la baza întregii lumi fenomenale, voința. Dominată de aspirațiuni oarbe, ea se zbate în permanență între suferință și plictiseală: suferință, atîta timp cît aspirațiunile sale rămîn nesatisfăcute; plictiseală, de îndată ce aspirațiunile, satisfăcute, nu mai sînt înlocuite prin altele. Suferința și mai ales plictiseala — ceea ce însemnează refuzul de a mai dori lucruri a căror lipsă de sens apare evidentă — au drept consecință atitudinea pesimistă. Cunoașterea stabilește astfel lipsa de rost a existenței și motivează o ultimă voință, aceea a negării de sine a voinței, a stingerii sale în neant, în indica Nirvana.

Prin încorporarea ei în cele trei stadii de existență: lumea anorganică, organică instinctuală și organică rațională, voința introduce în lumea fenomenală un criteriu calitativ. Și cum dorința de care este bîntuită o face să se încorporeze în forme din ce în ce mai evolute, ea introduce în existența aceleiași lumi principiul evoluției progresive. Treapta ultimă rămîne însă aceea a negării de sine, ceea ce însemnează că progresul nu poate fi conceput *in infinitum*, ci *in finitum*, că existența atinge în cele din urmă un unic și suprem moment de beatitudine, acel al dispariției în marele Neant.

Între lumea reală a voinței și aceea a aparențelor fenomenale se află un abis, peste care Schopenhauer întinde totuși o punte. Această punte o alcătuiesc ideile, pe care el le înțelege în sensul în care ele erau înțelese în antichitate de Platon. Ideile obiectivează voința, dar nu în forma individualizată a fenomenelor, ci în aceea a esențelor. Nu mai este vorba de un pom determinat, bunăoară de un măr etc., ci de ideea de pom; nu mai este vorba de un om oarecare, ci de ideea de om; așadar nu lucrurile, ci esențele, calitățile obiective ale lucrurilor: nu „das Ding“, ci „das Wesen“. Ideile se găsesc mai presus de numărătaii indivizi care alcătuiesc lumea fenomenală. Spreosebire de aceasta, care se desfășoară pe dublul suport al spațiului și timpului, ideile realizează o încorporare a voinței nemijlocită de timp și de spațiu. Formă particulară a voinței, ideea se oferă cunoștinței pe o cale particulară. Cunoașterea ei presupune capacitatea de a ne sustrage constringerilor voinței pe de o parte, formelor de cunoaștere pe de altă parte. Cunoașterea se realizează prin contemplare și este apanajul celui subiect care s-a eliberat de eul său egoist, de individualitatea sa fenomenală. Acesta este geniul, singurul căruia-i este îngăduit să le contemple, să se piardă în ele.

Pe calea aceasta ajungem la una dintre problemele care au preocupat mai de aproape pe Eminescu și căreia Schopenhauer i-a închinat cîteva pagini de analiză luminoasă: problema geniului. Pentru Schopenhauer, geniul se caracterizează prin anumite abateri de la normal. El constă în primul rînd într-o dezvoltare a puterii intelectuale ce depășește limita cerută de voință, pentru serviciul căreia s-a născut. În altă ordine, geniul se apropie de copil, păstrînd ca trăsătură fundamentală pentru sine naivitatea și simplitatea sublimă ce caracterizează vîrsta copilăriei. Fiziologic, prin excedentul activității lor cerebrale, geniile ar putea fi clasificate între monștri prin exces — *monstra per excessum*. Ei se caracterizează prin puterea excepțională a cunoașterii intuitive: o cunoștință primitivă, fundamentală și naturală, care se poate transpune în imagine. Pictorul și sculptorul sînt aceia pentru care distanța dintre percepția genială și opera de artă este cea mai scurtă. Intuițiile dezvăluiesc esența lucrurilor și ele pun în mișcare procesul creator la capătul căruia strălucește capodopera.

La baza operei de artă se află așadar ideea, nu rațiunea; intuiția, nu abstracțiunea. Distincțiunea aceasta este necesar să fie subliniată, deoarece pe ea se întemeiază distincțiunea între operele create de geniu și cele datorite talentului simplu. Talentul se caracterizează prin rapiditatea și dexteritatea cunoașterii discursive, el gîndește mai iute și mai drept decît oamenii de rînd, dar lumea cunoscută de el nu se deosebește de lumea cunoscută de aceștia; geniul însă

cunoaște o lume diferită, ale cărei trăsături proprii izvorăsc din perfecțiunea și adâncimea cunoașterii sale intuitive.

Un instrument indispensabil al geniului este fantezia, căreia îi revine rolul de a completa și definitivă datele obținute prin intuiții.

Ceea ce intuiește un artist de geniu nu este însă fenomenul individualizat, ci ideea platonicească încorporată în fenomen. În timp ce omul de rînd nu vede în lucrul izolat decît un lucru izolat, geniul are ca trăsătură fundamentală capacitatea de a distinge generalul în particular, ceea ce, raportat la formele consacrate ale literaturii, amintește vechiul canon al clasicismului. Și distanța ce desparte pe un om de un geniu se măsoară tocmai cu însușirea lui de a descifra în fenomenul izolat o generalitate, mai mult sau mai puțin apropiată de generalitatea înaltă a speciei. Ceea ce formează așadar obiectul propriu al intuiției geniale este esența lucrurilor, elementul universal pe care ele îl cuprind, totalitatea calităților lor obiective. Ideea este însă ceva deosebit de concept sau noțiune. Conceptul este abstract și discursiv, lipsit de orice determinare a sferei; el se lasă așadar pătruns de rațiune, care este general umană. Ideea, care poate fi definită ca o reprezentare adecvată a conceptului, este însă intuitivă și, cu tot numărul nesfîrșit al elementelor pe care le conține, este perfect determinată. Conceptul este o unitate scoasă din pluralitate pe calea abstracțiunii; ideea este însăși unitatea căzută în pluralitate; conceptul nu exprimă decît un raport fără viață, din care analiza nu poate scoate nimic altceva decît ceea ce a pus într-însul; ideea, dimpotrivă, este un organism viu, care are puterea de a se desfășura. Conceptul este așadar steril pentru artă; ideea este unicul izvor al acesteia, ea singură este obiectul artei. *Idee* *Object der Kunst*, sună titlul unei părți din opera lui Schopenhauer. Ideea aceasta este în ultimă analiză tot o manifestare a voinței, dar o manifestare într-o sferă superioară, sustrasă legii cauzalității, smulsă lumii fenomenelor individualizante și fixată pentru totdeauna în lumea frumuseții.

Purificată de orice voință și de orice relație a voinței, modalitatea contemplativă de cunoaștere va da naștere unor opere la baza cărora nu găsim intenția de a crea, ci o adîncă necesitate internă. Atîta timp cît intelectul lucrează sub conducerea voinței, care îi indică obiectul de intuit și-l susține în meditarea asupra acelui obiect, el nu poate oglindi lumea în mod particular. Pentru ca faptul acesta să se poată realiza, este necesar ca intelectul să se elibereze din frinele voinței, să devină, spune filozoful, „însăși lumea ca reprezentare concentrată în conștiința unui singur individ“. Această eliberare se întipărește în toate operele geniului, în care cunoașterea capătă rolul preponderent față de voință. De altfel, raportul acesta între cunoaștere și voință se oglindește nu numai în opera creată, ci și în fizionomia artistului de geniu. În timp ce voința dă

naștere chinului, cunoașterea este un act ce se consumă fără durere și în veselie; de aici urmează că artistul de geniu va avea o înfățișare diferită de omul de rînd: frunte înaltă, ochi luminos și contemplativ, un aer de măreție seninătate, totul armonizat însă cu o ușoară umbră de melancolie, fapt observat de altfel în antichitate de Aristotel și cîntat în timpurile moderne de Goethe. Originea acestei stări de melancolie trebuie căutată în împrejurarea că, sub raza luminoasă a unui intelect puternic, voința de viață își da seama în chip lămurit de mizeria stării sale.

Deseātușat de voință, geniul se dovedește inapt să servească scopurile sale personale și prin aceasta el se condamnă unei vieți încărcate de mizerii, purtarea lui devine nepotrivită pentru cerințele vieții și, privite cu ochiul comun, actele sale, care se resimt de divergența dintre intelect și voință, se apropie de manifestările lipsite de coerență ale nebuniei. Geniul se găsește în vecinătatea nebuniei. Scopurile urmărite de el sînt scopuri obiective și mărimea lui este măsurată de capacitatea lui de a se dăruia acestor scopuri. El rămîne mare chiar atunci cînd scopurile sale obiective sînt în conflict cu legea morală, chiar dacă ar fi vorba de o crimă. Geniul își găsește răsplata în sine; nu admirația contemporanilor sau a urmașilor îl preocupă; plăcerea lui nu este gloria, ci ceea ce produce gloria, opera lui sortită nemuririi.

Izvorită din activitatea liberă a intelectului, opera de geniu nu este destinată unor scopuri folositoare. Ea se clasează în afara valorilor sociale și valoarea ei izvorăște din gratuitatea ei. Opera de artă nu va fi așadar niciodată determinată de tendințe, ci totdeauna își va găsi rațiunea în actul însuși al creațiunii sale. Caracterul dezinteresat al existenței ei se poate deduce mai ușor prin analogie. În natură chiar, frumosul nu se împerechează decît rareori cu utilul. Și același lucru și în sfera de creațiune a omenirii comune: edificiile cele mai frumoase nu sînt și cele mai folositoare, în temple nu se locuiește, iar un om înzestrat cu calități excepționale intelectuale, obligat să-și petreacă viața în acțiuni folositoare, face impresia unei urne frumoase, împodobită cu picturi alese, care s-ar întrebuița ca oală de gătit. „A compara pe oamenii folositori cu oamenii de geniu, spune filozoful, însemnează să compari cărămizile cu diamantele“.

O trăsătură proprie psihologiei artistului de geniu este lipsa de cumpătare: el este tîrît de puterea sensibilității și se lasă dus de tăria afectelor. Aceste trăsături izolante față de oamenii de rînd fac dintr-însul un singuratic. Societatea sa obișnuită este aceea a semenilor săi, cu care ia contact prin scrierile rămase de la dinșii. Totalizînd considerațiile în legătură cu soarta geniului pe pămînt, filozoful afirmă: cu toate că geniul poate să încînte și să-l facă să se simtă fericit pe cel înzestrat cu el, atunci cînd se consacră fără nici

o predică activității sale, totuși el nu este capabil să procure acestuia o viață fericită, ci dimpotrivă.

Distanțarea față de contemporani o realizează geniul și prin faptul că activitatea lui se desfășoară în general în contratimp față de mersul firesc al istoriei. „Geniul, se exprimă filozoful, intră în timpul său așa cum intră o cometă în orbita planetelor, pentru a căror ordine regulată și perceptibilă cursul ei pe de-a-ntregul excentric este necunoscut. De aceea influența lui asupra desfășurării normale și actuale a culturii nu este imediată, ci el aruncă operele sale cu mult înainte pe drumul stabilit, iar timpul curge încă îndelung până când îl ajunge în cele din urmă“.

Din datele concentrate aici se poate deduce definiția frumosului și pe el se întemeiază clasificarea artelor așa cum o întreprinde Schopenhauer. Am văzut că obiectul izolat nu este numai încorporarea voinței într-un anumit grad de obiectivare a ei, ci totodată și expresia unei idei. Pe calea aceasta el devine obiect de contemplație, își pierde determinările în spațiu și timp și se sustrage seriei cauzale. Obiectul devine în felul acesta frumos. Frumosul este așadar transpunerea în planul ideal a lumii fenomenale și el se repartizează pe trepte deosebite, corespunzând treptelor de obiectivare a voinței în lumea fenomenelor. Există prin urmare o ierarhizare în sfera frumosului, determinată pe de o parte de pulsațiile mai mult sau mai puțin violente ale voinței cuprinse în fenomen, iar pe de altă parte de gradul de obiectivare a contemplației. Urmează de aici că dacă existența frumosului ca atare este una dintre modalitățile voinței, ierarhizarea lui este determinată de concursul unui factor obiectiv — voința — și al unui factor subiectiv — cunoașterea contemplativă. „Orice lucru, mărturisește filozoful, are frumusețea sa proprie; nu este vorba numai de organisme care se prezintă sub forma unității individuale, ci și de ființele neorganice, lipsite de formă, și chiar de obiectele artificiale. Într-adevăr, toate acestea exprimă ideile, deși idei care corespund treptelor celor mai de jos de obiectivare a voinței; acestea sînt oarecum notele cele mai profunde și cele mai surde ale concertului naturii. Greutate, rezistență, fluiditate, lumină, și altele — astfel de idei se exprimă în stînci, în construcții, în ape“. Pe această scară de obiectivare a voinței se repartizează formele artei. Cum treptele de obiectivare sînt nesfîrșite, varietatea formelor de artă va fi la rîndul ei infinită. Poziția cea mai înaltă o ocupă figura omenească, ceea ce însemnează că scopul cel mai înalt al artei este să înfățișeze esența omului: forma umană constituie obiectul principal al artei plastice, actele omului constituiesc obiectul principal al poeziei. Avînd arhitectura ca treaptă inferioară, ierarhia artelor stabilită de Schopenhauer se încheie cu poezia, care corespunde ideilor unei umanități cugetătoare ce-și exprimă cugetarea sa prin limbaj.

Trecerea de la subiectiv la obiectiv, cardinală în gîndirea lui Schopenhauer, se poate observa nu numai în schema generală a artelor, ci și în cuprinsul aceleiași poziții artistice. Deoarece poezia prezintă o importanță mai mare pentru studiul nostru, voi semnala de pe acum opinia sa în legătură cu clasificarea diferitelor genuri ale acesteia: „În romanță, poetul lasă încă să străbată, prin ton și prin mersul general, propriile sale sentimente; cu mult mai obiectivă decît cîntecul, ea păstrează totuși un element subiectiv, care scade în idilă, scade și mai mult în roman, dispare aproape cu totul în genul epic și sfîrșește nelăsînd nici o urmă în dramă, care este genul poetic cel mai obiectiv și în multe privințe cel mai perfect“. În cuprinsul poeziei, lirica se găsește așadar la un capăt al schemei de evoluție, iar drama la celălalt capăt. În lirică, poetul își este lui însuși obiect; în dramă, el este străin de obiectul scrierilor sale.

Ceea ce caracterizează voința este un conflict interior permanent. Conflictul acesta se transpune și în lumea fenomenală, precum și în lumea ideilor ce întovărășesc fenomenele, și a artei ce reproduce ideile. În arhitectură, spre exemplu, conflictul este între greutate și rezistență; în poezie el se realizează între cuvîntul abstract și reprezentarea intuitivă a unei idei. Dar cum poezia se realizează pe trepte diferite de obiectivare, conflictul îmbracă și el forme diferite. În lirică el rezultă din ciocnirea între voința poetului și facultatea sa contemplativă, iar în tragedie, care se găsește la polul opus liricei, rezultă din afirmarea și negarea voinței.

Ar fi de un interes capital să se urmărească ideile lui Schopenhauer în legătură cu diferitele arte și în special în legătură cu genurile poetice. Doctrina lui a fecundat gîndirea estetică română în a doua jumătate a secolului trecut și Eminescu însuși se resimte puternic de influența ei. Dar cum obiectul cursului nostru nu este urmărirea în detaliu a concepției despre artă a poetului, ci opera lui poetică, nu vom reține interesul nostru asupra lor. Vom aminti totuși că filozoful este preocupat de poezie în general, de genurile poetice, de arta versificației, cu care prilej subliniază noblețea și demnitatea ritmului în comparație cu rima. Vom semnala că pentru el poezia epică este superioară celei lirice prin faptul că traduce un stadiu de obiectivare mai înaintat și că ea trebuie să pună de acord frumosul cu interesantul, ceea ce însemnează cerințele facultăților contemplative și acelea ale voinței active; dar că mai presus pe poezia epică se află cea dramatică, a cărei treaptă superioară o ocupă tragedia. Tragedia însemnează pentru el supremul grad al sublimului, întrucît ea ne face să înțelegem că viața și lumea nu pot da o mulțumire adevărată, ceea ce are drept urmare resemnarea. Catastrofa tragică ne face să vedem că viața este un vis greu din care trebuie să ne sculăm, ea ne ridică deasupra voinței și interesului ei și face să ne placă lucrurile care sînt contrare acestei voințe. Ope-

ra tragică se repartizează, ca desăvîrşire, după efectele pe care le stîrneşte în sufletul contemplatorului. Tragedia antică duce la acceptarea stoică a loviturilor soartei, dar ea nu este purgată total de zvîrcolirile voinţei: gîndul răzbunării o însoţeşte adeseori. Superioară acesteia este însă tragedia creştină, care îndrumază către lepădarea totală a oricărei voinţe de perpetuare în existenţă. Schopenhauer întreprinde cu prilejul acesta o analiză a operelor marilor tragici şi ajunge la condamnarea tragediei franceze, a cărei desfăşurare geometrică se opune desfăşurării tragediei shakespeareane, desfăşurarea care îşi ia timp, care înaintează pe o linie geometrică cu lăţime. Ea permite apariţia elementelor secundare, a căror funcţiune este să contribuie la definirea personajelor, fără ca prin aceasta unitatea de acţiune să fie sacrificată. Filozoful mărturiseşte cu prilejul acesta marea lui admiraţie pentru marele dramaturg englez şi puţina consideraţie pe care o avea faţă de opera lui Corneille şi Racine.

Într-o categorie diferită de celelalte arte este fixată muzica. Într-adevăr, în timp ce acelea izvorăsc din contemplarea lumii fenomenale, în timp ce existenţa lor este subordonată existenţei ideilor universului, muzica are o existenţă în afara acestor idei, ea este pe de-a-ntregul independentă de lumea fenomenelor, a căror fiinţă o ignorează. Mai mult chiar, muzica ar exista chiar dacă lumea fenomenală ar înceta să existe, un lucru care nu se poate spune de celelalte arte. Aceasta se explică prin faptul că muzica este ea însăşi o obiectivare nemijlocită a voinţei, ceea ce o aşază pe aceeaşi treaptă cu lumea fenomenală, iar nu cu artele amintite anterior, derivate din contemplarea fenomenelor.

Înainte de a urmări alte aspecte ale filozofiei schopenhaueriene voi aminti, în legătură cu arta legată de limbaj, că filozoful german este preocupat de aproape de problemele limbii literare şi că în apărarea limbii germane el a ajuns pînă la expresii de violenţă asemănătoare numai cu violenţa pusă în combaterea lui Hegel şi a urmaşilor acestuia. El se arată preocupat astfel de cuvintele confuze, de întrebuintarea justă a cuvîntului, de construcţia corectă a frazei, de eufonie. Amintesc toate lucrurile acestea pentru că, după cum ştim, problema limbii literare a fost şi pentru Eminescu o preocupare permanentă.

Menţionez de asemenea în treacăt concepţia lui despre istorie, pe care caută să o definească în raport cu ştiinţa, cu filozofia şi cu arta. Istoria este pentru el o multitudine de cunoştinţe de fapte individuale, între care nu se stabileşte un raport de subordonare, ci unul de coordonare. Istoria se limitează, aşadar, la aspectele schimbătoare ale lumii fenomenale. În opoziţie cu ea, filozofia se întemeiază pe adevărul că în orice timp există acelaşi lucru, că atît naşterea cît şi moartea sînt numai aparenţe, că timpul însuşi are o exis-

tenţă ideală şi că de atributul permanenţei se bucură numai ideile. Ceea ce există azi, a existat în trecut şi va exista de asemenea în viitor. Linia timpului nu se segmentează, nu există durate străbătute şi nici durate de străbătut, totul se concentrează într-o eternă actualitate. Definiţia istoriei nu se poate organiza aşadar pe noţiunea de evenimente consumate şi de timp trecut, pentru că evenimentele nu se consumă şi timpul nu trece; esenţa ei trebuie căutată în prezentarea fenomenelor particulare, dar cu observarea imediată că particularitatea fenomenelor este de domeniul aparenţelor. S-a vorbit de filozofia istoriei. În lumina concepţiei lui Schopenhauer, aceasta înseamnă o împerechere de termeni antinomici: filozofia se întemeiază pe general, în timp ce istoria este iremediabil legată de individual. S-a afirmat că obiectul ei trebuie să fie ceea ce devine în permanenţă şi nu este niciodată. În urma celor spuse, raporturile trebuiesc prezentate invers: filozofia istoriei trebuie să se aplice la ceea ce este întotdeauna şi nu devine niciodată, şi nici nu pierde niciodată: pentru că oricît de variate ar fi formele pe care ea le înregistrează, ele nu fac decît să se repete sub un alt nume şi sub un alt veşmînt, sub ele toate fiind aceeaşi fiinţă identică şi neschimbătoare. În cursul tuturor schimbărilor, filozofia istoriei trebuie să constate identitatea şi permanenţa: *Eadem sed aliter*; aceeaşi dar în alt chip, iată care trebuie să fie deviza de totdeauna a istoriei.

Am amintit puţin mai înainte că omul este, în general, sub stăpînirea brutală a voinţei, care îşi realizează printr-însul scopurile ei proprii. Am amintit însă şi faptul că în anumite momente el se poate sustrage imperiului ei şi lucrează sub propriu impuls. Acestea sînt momentele de contemplaţie, cînd spiritul intuieşte ideile şi dă naştere operei de artă. Artă îndeplineşte aşadar o funcţiune de eliberare din frînele voinţei, de purificare de voinţă. Ea este un loc de pace, un loc de liniştire a spiritului. Calmat, spiritul cucereşte bucuria şi se amestecă în bucuria universală. Starea aceasta nu este o stare de extaz, dar o pregătire pentru extaz: o religie pe care, în antichitate, au cunoscut-o grecii şi pe care, mai tîrziu, au cunoscut-o italienii.

Aceeaşi beatitudine prin eliberare se realizează şi pe calea moralei. Punctul de plecare al sistemului său moral se poate deduce cu uşurinţă din cele spuse pînă acum. Filozoful însuşi îl formulează pregnant: *leben ist leiden* — a trăi înseamnă a suferi.

Într-adevăr, se întreabă el, ce este lumea? Ce este viaţa? Lumea, mărturiseşte el, nu este decît corupţie şi răutate, iar viaţa nu este decît un vis. Şi el urmează: viaţa înseamnă „să voieşti fără să ai motive, să suferi întruna, să lupţi întruna şi după aceea să mori“. Şi de vreme ce viaţa se reduce la atît, atunci de bună seamă este un rău că te-ai născut.

Un rău tot atât de mare este tendința generală de conservare și perpetuare a vieții. Iubirea apare astfel ca unul din instrumentele cele mai perverse pe care voința le-a născocit spre a-și servi scopurile sale, iar adoratorii zeului Eros nu sînt altceva decît niște trădători ce caută să prelungească toate chinurile care, fără trădarea lor, ar ajunge în scurtă vreme la sfîrșit. Iubirea nu izvorăște din impulsuri individuale, ea este geniul speței, ea ni se impune din afară, luînd în fața noastră masca unui interes personal. În aceeași lumină este înfățișată și complinirea ei, căsătoria, care nu însemnează altceva decît tirania demonului speței, ce ia în stăpînirea ei două ființe pe care le face să prelungească viața. Cînd cineva pornește de la asemenea concepție, vă puteți închipui ce trebuie să creadă și să spună despre femeie, instrumentul prin care voința își perpetuează la infinit absurda ei tiranie.

Dacă viața este un chin, dacă iubirea este o viclenie născocită de voință în scopul de a-și prelungi existența în lumea fenomenală, moartea dimpotrivă apare ca un soare strălucitor, ea este geniul inspirator al filozofiei. Europei aceluși timp îi lipsea meditația asupra morții, oamenilor le lipsea educația morții. În moarte s-a văzut de către unii distrugerea întreagă a individului, iar de către alții, continuarea intactă a existenței sale. Ambele concepții, spune Schopenhauer, sînt deopotrivă de false. Prin natura sa, ființa umană nu este compatibilă cu ideea distrugerii definitive a ei, existența ei se prelungește într-un anumit sens și după moarte. În primul rînd, ideea existenței eterne se leagă strîns de ideea de timp. Nașterea, durata și moartea nu se pot gîndi decît în corelație cu ideea de timp. Pentru Schopenhauer însă, ca și pentru Kant, timpul nu are existență în afară de noi, ceea ce însemnează că atât nașterea cît și moartea nu sînt fenomene existente în realitate. Întrucît timpul, de care se leagă ideea morții, nu este decît o formă a cunoașterii noastre, rezultă că ființa noastră este în sine nemuritoare.

Moartea, în sensul conceput de omul de rînd, nu există; ceea ce există este numai iluzia morții. Nu se poate contesta, însă, că există teama morții, un sentiment care ia naștere din instinctul orb, din voința inconștientă de a trăi. Aici s-ar părea că se ridică o contradicție: voința, se știe, este nemuritoare; cum se face atunci că ea se teme totuși de moarte? Răspunsul este caracteristic pentru spiritul disociativ al filozofului: dacă omul nu ar fi altceva decît o ființă înzestrată cu inteligență, moartea ar fi pentru el un eveniment indiferent, dacă nu chiar fericit. Dar omul este în același timp voință și inteligență. Dintre aceste două elemente, singurul care este supus loviturilor morții este inteligența, pe cînd voința, independentă de timp, este la adăpost de distrugere. Dorința arzătoare care o poartă către existență și obiectivare și din care rezultă lumea este satisfăcută fără întrerupere. Dacă voința se teme cu toate acestea de moar-

te, prin moartea individului, aceasta se datorește împrejurării că inteligența, relevîndu-i existența într-un fenomen particular, o face să creadă că ea se va nimici o dată cu nimicirea fenomenului, așa cum o imagine pare că se nimicește o dată cu nimicirea oglinzii în care s-a format. Această iluzie, opusă pe de-a-ntregul ființei sale intime, care este o dorință oarbă de a trăi, o tulbură și o înspăimîntă. Astfel voința, singura care încearcă teama de moarte, este la adăpost de atingerea acesteia, în timp ce inteligența, singura expusă loviturilor morții, este incapabilă să încerce o astfel de teamă. Moartea însemnează așadar separarea voinței permanente de cunoașterea trecătoare. Cunoașterea însăși, care dispare prin actul morții, este sortită să renască atunci cînd voința se încorporează într-o nouă ființă omenească; în noua ei existență, însă, cunoașterea este lipsită de memoria existențelor anterioare. Eternitate a voinței, moarte și renaștere a inteligenței, iată cum se desăvîrșește procesul curent al morții în concepția lui Schopenhauer. Dincolo de această moarte, care, asemenea vieții, nu este decît o iluzie, un vis, se poate imagina — și mai ales se poate dori — distrugerea reală, stingerea voinței de viață însăși, neantul, Nirvana.

Aceasta este starea de supremă beatitudine și la ea nu se poate ajunge decît prin practicarea marilor sacrificii. Lumea este rea, lumea este coruptă, durerea înăbușă într-însa orice bucurie. Același destin implacabil apasă asupra tuturor ființelor și în fața durerii universale înțeleptul nu poate încerca decît un singur sentiment: mila. Mila ne face să vedem identitatea în durere a tuturor oamenilor, să ne simțim fratele oricărei ființe ce suferă. Mila este, deci, sentimentul moral prin excelență.

Prin milă înțelegem așadar universalitatea durerii, dar înțelegerea nu aduce după sine izbăvirea. Spre a ajunge aici este nevoie de sacrificiu: în clipa în care vom sacrifica orice înclinare egoistă spre viață, cînd vom înlătura voința de a trăi, vom atinge treapta de izbăvire prin morală. Sacrificiul acesta l-au realizat în trecut ascetii. Ascetul este acea ființă care se liberează progresiv de sentimentele ce ne leagă de lumea fenomenală și care atinge treapta supremă de libertate a voinței, ceea ce însemnează negare a voinței. Atîta timp cît voința se abate în fenomenele individuale, ea se supune legii cauzalității: din clipa în care ne liberăm de această lume, ea își capătă libertatea, care, într-o formulă concisă, se exprimă prin libertatea de a se anula pe sine. Acesta este idealul vieții ascetice, acesta trebuie să fie idealul oricărei ființe. Pentru că fericirea nu constă în a fi, ci în a nu fi.

Morala lui Schopenhauer se încheie prin urmare în perspective sumbre: cum eliberarea prin artă nu este decît un accident, eliberarea definitivă trebuie căutată în stingerea definitivă, în suprimarea întregii lumi fenomenale.

La capătul acestei expunerii rezumative a filozofiei lui Schopenhauer²⁵, îmi voi îngădui să izolez câteva date ce ne vor servi în viitoarea interpretare a operei poetice a lui Eminescu. Nu este vorba de transpunerea ideilor ca atare, din opera filozofului german în aceea a poetului: operația aceasta a fost făcută într-o măsură oarecare în trecut și vom întreprinde-o și noi, în măsura în care va fi impusă de cursul argumentării. Problema care mă preocupă în clipa de față este de altă natură; în lipsa unui termen consacrat, mi-aș îngădui s-o numesc motivarea intelectuală a unei atitudini poetice.

S-a putut constata, din expunerea făcută, caracterul monist al filozofiei lui Schopenhauer. Dualitatea obiect-subiect, voință-intelect, care ne-a întâmpinat în cursul analizei anterioare, este numai o aparență: totul se reduce la unitate, singurul element existent fiind voința. Infinita varietate a lumii fenomenale, multitudinea ideilor ce umplu universul și însuși aparatul de cunoaștere al ființei umane sînt forme diverse în care pulsează aceeași voință.

Din acest element primordial se naște fără încetare lumea fenomenală. Supusă în general față de legile voinței, ea ajunge cu toate acestea, în anumite exemplare umane, să fie încercată de spiritul de revoltă. Intelectul caută să se emancipeze, să scape din cătușele strînse ale puterii generatoare. Și cum această tentativă nu este sortită să ducă la crearea unei existențe proprii, el urmărește distrugerea lui și prin aceasta nimicirea voinței.

Delinearea concepției presupune planul original al voinței și planul derivat al intelectului; ea subliniază astfel o manifestare duală și contradictorie, dar ca soluție finală avem o ineluctabilă reducere la unitate. Redusă la elementele ei cele mai generale, concepția filozofică a lui Schopenhauer realizează, în ordine intelectuală, aceeași schemă grafică pe care în ordine afectivă o realizează sentimentele titanice. Ca și în titanism, avem și aici două planuri de manifestare de sens contrar; ca și în titanism, ne întâmpină și aici aceeași putere arbitrară, care a statuat o lege draconică; ca și acolo, năzuința de eliberare apare spontan și ca și acolo, revolta este înfrîntă; în strînsa argumentare a filozofului se întrevăd contururile temei epice a titanilor.

S-a făcut încă de mai înainte afirmația că motivul care a determinat apropierea lui Eminescu de Schopenhauer a fost înrudirea lor spirituală. Filozoful a ajutat pe poet să privească mai adînc în sine, să se înțeleagă mai just, să se lămurească în formele proprii ale vieții sale sentimentale. Lucrurile constatate aici sînt de natură să arate temeinicia acestei observații; pentru amplexarea titaniană originală a sentimentelor sale, Eminescu găsea o strălucită motivare intelectuală în sistemul filozofic amintit. Și dacă, cu vremea, elegia îl va cuceri tot mai mult, să nu uităm că elegia era încheierea inevitabilă a tragediei titanice pentru un spirit care s-a hrănit din

otrava dulce a marelui pesimist german. Înainte de adîncirea filozofiei schopenhaueriene, în *Mortua est*, problema existenței se concentra la el în dilema shakespeariană: „a fi sau a nu fi”; după adîncirea acestei filozofii, el va soluționa dilema reținînd cel din urmă termen al ei. Înainte de adîncirea aceleiași filozofii, poetul accepta distrugerea tuturor valorilor umane, dar păstra nestinsă încrederea în artă; după adîncirea ei, el nu vede ce rol ar mai avea arta într-o lume sortită chinului și meschinăriei și pîndită de aproape de moartea eternă. Fortificînd în general pozițiile artistice ale temei titanice, filozofia schopenhaueriană aducea totuși o anumită transfigurare a ei. Imperativul moral al renunțării ascetice îi da o coloratură diferită, dar cum din el se detașa gestul suprem al renunțării la voința de a trăi, filozoful însuși se agită în jurul aceleiași concepții de pulsații titanice.

Eminescu aducea o vocațiune titaniană originală, care găsea puternice puncte de sprijin în literatura titaniană romantică. Cultivată prin literatură, această trăsătură a spiritului eminescian își derivă justificarea ei teoretică din sistemul filozofiei de care ne-am ocupat. Avem astfel prilejul să vedem cum o trăsătură a personalității, activă prin ea însăși, se adîncește și-si sporește activitatea sub influența elementelor de ordin istoric. Și analiza operei sale ne va da prilejul să vedem cum înclinările originare, modelul literar și concepția filozofică se pot conjuga și pot duce la crearea unei opere originale și armonice.

Nu intră în intenția mea de a urmări aici gîndirea poetului în toate amănuntele ei. Operația depășește prin importanța ei spațiul restrîns pe care i l-aș putea acorda în cuprinsul unui curs despre poezia lui Eminescu. Ea a fost de altfel întreprinsă în mai multe rînduri pînă acum și unul dintre studiile cele mai complete ce i s-au închinat este acela al lui Călinescu. Îi revine criticului de la București meritul deosebit de a fi semnalat anumite pasaje din opera manuscrisă a poetului, în care gîndirea kantiană și schopenhaueriană se manifestă cu toată puterea. Dar această contribuție pozitivă de natură documentară nu-și asociază în toate împrejurările o interpretare acceptabilă. Este de notat că pentru d-sa unele dintre cele mai schopenhaueriene pagini din cîte s-au scris în întreaga literatură română, acelea din *Archaeus*, se explică mai puțin prin Schopenhauer și mai mult prin monadologia leibniziană. Cazul acesta, pe care l-am discutat în altă împrejurare, îl amintesc ca un exemplu tipic de deviere a interpretării. Opera sa impune cu toate acestea să fie cercetată, în primul rînd pentru materialul nou pe care-l pune în circulație.

Dar dacă nu poate fi vorba acum de o urmărire a gîndirii lui Eminescu în aspectele sale originale și în legăturile sale cu gîndito-

rii germani amintiți, cercetarea noastră viitoare va izola unele momente și va insista asupra lor. Evident, nu poate fi vorba decât de acele elemente care s-au dovedit rodnice pentru opera lui poetică. Există cu toate acestea un capitol anumit care se impune unui tratament particular: este vorba de ideile sale literare²⁶. Nu ne găsim în prezența unui crez literar de o consecvență argumentare, expus în toate amănuntele sale. Eminescu nu este decât într-o mică măsură un teoretician al artei, deși opera sa trădează o adâncă meditare a problemelor artistice și deși anumite sectoare ale artei au reținut îndelung atenția sa. Cum manifestările sale în această ordine sînt revelatorii pentru arta sa, vom semnală momentele cele mai importante.

Cel dintîi este cunoscuta scrisoare adresată din Viena lui Iacob Negruzzi, la 17 iunie 1870. Scrisoarea era destinată să justifice atitudinea poetului în *Epigonii*, poezie care stîrnise o vie discuție în rîndurile „Junimii”. Poetul motiva admirația sa pentru scriitorii premergători prin împrejurarea că aceștia aduceau o încredere nelimitată în idealurile lor și o naivitate sinceră. Contemporanii săi nu mai erau însă suflete simple, ei erau cunoscători ai stărilor lîr de lucruri, ei erau trezi la „suflarea secolului” și de aceea aveau dreptul să fie descurajați. Scrierile lor respirau atmosfera dulce și bolnăvicioasă pe care germanii o numeau Weltschmerz. Ca și în filozofia lui Schopenhauer, la baza pesimismului eminescian se găsea așadar cunoașterea. În altă ordine de idei, poetul mărturisește cu același prilej că una din condițiile esențiale ale poeziei este fantazia, considerată drept mama imaginilor. Alături de ea se găsește însă reflecțiunea, care joacă oarecum rolul scheletului în opera de artă, ceea ce însemnează că, deși nu se vede, ea determină în cele din urmă formele. În unii scriitori predomină fantazia, la alții rațiunea. Idealul este ca aceste două însușiri să se armonizeze. Atunci se realizează perfecțiunea și cel care o realizează este un geniu. Cînd însă conștiința descopere că imaginile nu sînt decât un joc de suprafață, că ele nu cresc organic din straturi adînci, atunci apare neîncrederea sceptică în propria operă. Rațiune și fantazie așadar, și necesitate de a armoniza rațiunea și fantazia, iată elementele de la care pornește concepția literară a lui Eminescu. Desprinse din tratatele de literatură, descoperite prin meditație proprie sau prin analiza marilor scriitori — imaginea lui Goethe din epoca maturității sale poetice ne vine spontan în minte — datele acestea elementare pun în lumină o disciplină clasică. Faptul se impune să fie semnalat pentru mai multe considerente — în primul rînd, mărturia vine din partea unui scriitor care n-a fost lipsit, în cursul activității sale anterioare, de ispita romantică a *Sturm und Drang*-ului german, în al doilea rînd, ea ne va ajuta să înțelegem arhitectura ordonată a unora din cele mai însemnate opere ale poetului și, în

cele din urmă, imaginea geniului, așa cum se schițează în scrisoarea aceasta, este fundamental deosebită de imaginea geniului romantic, apocaliptic și extrauman. Caracterizat prin capacitatea de a armoniza rațiunea și fantazia, geniul este văzut de poet pe o linie diferită de aceea pe care-l așezase Schopenhauer, pentru care, după cum ne aducem aminte, el se caracteriza în primul rînd prin capacitatea de a se sustrage imperiului voinței și de a se adînci în contemplarea ideilor eterne. Este drept, la aceeași dată, sau puțin mai înainte, imaginea lui Toma Nour din *Geniu pustiu* pare făcută în mod special spre a turbura concluziile noastre. Dar o dată mai mult se poate afirma că teoria literară cea mai clasică permite construcția unor personaje literare tipic romantice. Vom avea de altfel prilejul să discutăm pasajul acesta atunci cînd vom urmări felul cum se construiește titanul eminescian.

Superioritatea geniului față de societate, consecvența lui cu sine însuși, este afirmată de poet și cu alt prilej în aceeași vreme. În critica pe care el o face lui Dimitrie Petrino, autor al unei scrieri polemice îndreptate împotriva lui Pumnul, Eminescu mărturisește că „geniul în zdreanță sau în vestminte aurite, tot geniu rămîne”. Prin natura lui el este așadar independent de condițiile sociale în care îi este dat să trăiască. Ideea avea să prindă tot mai mult consistență în concepția poetului și va ajunge în cele din urmă să fie formulată în termeni care amintesc de aproape textul schopenhauerian închinat expunerii aceleiași concepții: „dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt nu e capabil a ferici, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc”. Și poetul continuă: „Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric”. Pornită de la canonul clasic care presupune armonia și rațiunea, străbătînd sfera romantică, în care geniul este văzut izolat de societate, concepția poetului ancorează în cele din urmă în filozofia schopenhaueriană, care arăta pe artistul de geniu și societatea în care el trăia în pozițiuni antagoniste, dar care, dîndu-i ca atribut esențial contemplarea ideilor eterne, sublinia în același timp tendința sa către universal.

O altă problemă care preocupă de aproape pe Eminescu este aceea a raportului între natură și artă. Arta nu se poate izola de natură fără primejdia unei căderi în vid. Evident, nu tot ce este natural este și frumos. Imitarea naturii brute, nesupuse unui proces de selecție, poate duce la forme inadmisibile în artă: realismul spre exemplu, față de care spiritele superioare au simțit trebuința unei reacțiuni. Cunoașterea adîncă a realității rămîne cu toate acestea un precept permanent valabil pentru artiști. Lucrul acesta nu l-au înțeles marii tragici francezi, un Corneille sau un Racine, „acei iluștri mergători pe catalici”, ale căror opere, simple imitații ale trage-

diei antice, sînt tot ce se poate imagina mai depărtat de clasicism. Molière dimpotrivă: el „n-a avut alt profesor decît natura, de aceea e clasic în farsele sale, chiar“. În aceeaşi situaţie se găseşte şi Gogol: „el şi-a înrădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc; tipurile sale sînt copiate de pe natură, sînt oameni aievea, precum îi găseşti în tîrguşoarele pierdute în mijlocul stepei căzăceşti“. Prin această el devine cel mai original, dacă nu cel mai mare scriitor rus.

Dar, am amintit, arta nu trebuie să imite natura în existenţa ei brută, nu trebuie să înfăţişeze în toate trăsăturile sale particulare pe omul naturii, ci să zugrăvească partea eternă din om. Ea trebuie să respire într-o atmosferă senină şi să creeze pentru eternitate. „Dramele lui Shakespeare şi comediile lui Molière se vor reprezenta şi peste mii de ani şi vor fi ascultate cu acelaşi viu interes, căci pasiunile omenescii vor rămîne în veci aceleaşi. Dar a pune pe scenă împrejurări şi oameni, cari azi sînt pentru a nu mai fi mîine, înseamnă a da unui institut de cultură sufletească caracterul frivol al unui café-chantant“.

Arta realistă a fost derivată în timpurile din urmă într-o formă particulară, în naturalism. Noul curent, a cărui patrie este Franţa, „circumscrie terenul artelor în prezent şi la realitate, respinge întoarcerea trecutului şi orice aspiraţie spre viitor, spre un ideal mai bun“. Ceea ce caracterizează naturalismul este de asemenea o selecţie a elementelor naturale; operaţia este întreprinsă însă de data aceasta nu cu scopul de a realiza frumosul, ci numai spre a pune în lumină „părţile cele mai urîte şi mai lipsite de mîngiere ale civilizaţiei“. El urmăreşte în primul rînd să pună în lumină corupţia, suferinţa, lipsa oricărei consistenţe morale, — cu un cuvînt, omul care moare într-o societate agonizantă.

Spiritele alese au simţit însă trebuinţa să reacţioneze împotriva unei realităţi meschine, ajunsă meschină sub influenţa condiţiunilor politice şi economice ale timpului. Astfel a luat naştere în epoca modernă romantismul, care este un curent literar originar din Germania. Spre a se sustrage actualităţii, romanticii germani au căutat un refugiu în evul mediu, a cărui viaţă au prezentat-o în culori ce depăşeau fără îndoială realitatea. Sub influenţa romantismului german şi a byronismului — poezia dispreţului pentru lume — a apărut şi romantismul francez, care pune în lumină aceeaşi stare sufletească de nemulţumire faţă de prezent.

Arta romantică are adeziunea poetului român; dar dincolo de romantism şi dincolo de toate formele pe care arta le îmbracă în epoca modernă, poetul vede cerul senin al artei clasice: în antichitate arta era lipsită de amărăciune şi dezgust, ea era un refugiu împotriva grijilor şi durerilor. Cu aceleaşi trăsături se prezintă şi arta latină a evului mediu. Sub influenţa filozofiei, în primul rînd a filozofiei lui Schopenhauer, spiritele au descoperit contradicţia ce există în-

tre ideile noastre şi formele civilizaţiei. Critica schopenhaueriană a arătat că omul este ursit să trăiască în mijlocul unor instituţiuni ce se par mincinoase. Faptul a avut drept urmare apariţia pesimismului, a scepticismului. Şi era rolul artei moderne, al literaturii, să sanifice spiritele de boala pesimismului. Această asanare morală se realiza în primul rînd prin cultul scriitorilor antichităţii, scriitori „plini de adevăr, de eleganţă, de idei nimerite“ şi destinaţi să rămînă pururea tineri.

Există însă şi în timpurile moderne un izvor miraculos, capabil să întinerească spiritele blazate şi să le inspire dorul de viaţă şi de lumină. Şcolarul hoinar de pe vremuri, care în cursul peregrinărilor sale prin Transilvania culegea poezii populare, artistul dramatic ambulant care primea însărcinarea să colecteze literatura poporană din Moldova, cunoştea bine acest izvor: era poezia poporană. Poezia poporană este aceea pe care o creează poporul simplu sau care, creată de scriitori culti, corespunde în întregime mentalităţii poporului şi este însuşi de acesta: „Ţăranul, breslaşul şi învăţătorul mic (preotul şi învăţătorul sătesc şi cel de oraş) sînt poporul în înţelesul strîns al cuvîntului“ şi literatura poporană este aceea care corespunde înălţimii lor spirituale. Culegerea acestei literaturi ar trebui făcută în aşa fel încît să dea „icoana locului prin culegerea exactă a formelor caracteristice ale gîndirii poporului“. S-ar contribui astfel să scape de la pieire legende şi poveştile, proverbele şi locuţiunile populare, ameninţate tot mai mult de progresul realismului modern.

Acesta este unul din criteriile după care Eminescu apreciază şi activitatea dramatică a scriitorilor români. Cînd, în 1870, el face bilanţul repertoriului dramatic al nostru, ajunge să vorbească şi despre Alecsandri. Opera acestuia îi pare spirituală, dar imorală şi mai cu seamă prea locală, aşadar prea lipsită de eternul omenesc pe care îl cerea cu alt prilej. Limba în care comediile lui Alecsandri erau scrise era un adevărat galimatias. În general, scriitorul avea talent, dar modelele şi scopurile sale erau turburi. Din această activitate blamabilă se puteau reţine totuşi cîteva lucrări: *Crai Nou*, *Cinel-Cinel*, *Arvinte* şi *Pepelea* şi chiar *Satul lui Cremine*, cu toată satira latinistă ce-o încărcă. Sînt, după cum vedem, acele opere care se leagă de poporul de la ţară sau de tradiţii, fie prin tema tratată, fie prin atmosferă.

În ordinea teoriei literare, teatrul formează preocuparea de căpetenie a lui Eminescu. Faptul se explica din plin prin înclinările temperamentale şi prin anii săi de vagabondaj în societatea trupelor Tardini, Caragiale, Pascali. Aceleiaşi împrejurări se datoreşte şi traducerea lucrării lui Röttscher despre *Arta reprezentării dramatice*, lucrare după care poetul s-a orientat în parte în articolele sale în-

chinate teatrului românesc, în special în tot ceea ce spune în legătură cu dicțiunea și cu limba actorilor.

Fără să fie un moralist ireductibil, poetul cere totuși de la o dramă și valoare etică. El vorbește așadar de „valoarea estetică și etică a piesei” ca despre două condițiuni ce se presupun și se impun. Mai mult chiar, în cazul când o operă este lipsită de o valoare mare, valoarea ei etică trebuie să fie, însă, „absolută”. Este drept, poetul nu exclude nici gluma „mai bruscă”, dar această glumă să fie morală, ea să nu batjocorească ceea ce este bun; el admite caracterul vulgar, cu condiția însă ca acest caracter să nu fie corupt: „onest, drept și bun ca litera Evangheliei, iată cum voim noi să fie caracterul vulgar din drame naționale”.

Se poate vorbi despre modele de imitat în ordine dramatică? se întreabă Eminescu. Și el răspunde că nu traducerea și nu imitarea trebuie să preocupe pe un scriitor dramatic. Sînt opere care se recomandă meditației, care pot fi luate drept măsură, dar atîta tot. Dar sînt categorii întregi de dramaturgi care trebuiesc izgoniți din principiu; aceștia aparțin unor limbi oculte și operele lor, chiar dacă au ceva original și plăcut, se remarcă îndeosebi prin infectarea elementului etic. Imitarea poate duce la opere lipsite de seva vieții, cum sînt tragediile clasice franceze, cum sînt mai cu seamă operele exsangue ale lui Bolintineanu. Cauza totalei nereușite a lui Bolintineanu în dramă trebuie căutată în împrejurarea că el a vrut să urmeze „pe geniala acvilă a Nordului, pe Shakespeare”. Îndrăzneală necugetată! Teatrul shakespearian îți dă impresia de ceva lipsit de legătură. Și totuși, care alt dramaturg a stăpînit cu mai multă siguranță materialul său, cine a adus o unitate atît de plină de simbolism și de profunzime ca el? Goethe a putut afirma cu toată îndreptățirea că este ruinat pentru totdeauna acel dramaturg care citește mai mult de o piesă a lui Shakespeare într-un an. Pentru că Shakespeare nu trebuie citit, ci studiat.

Admirația aceasta nelimitată pentru teatrul shakespearian avea să îmbrace în cele din urmă, la poetul român, forma versificată. Poezia, nedefinitivată și greu de descifrat, *Cărțile mele*, cuprinsă în manuscrisul 2262 din Biblioteca Academiei Române, începe raportîndu-se la marele dramaturg englez:

Shakespeare! adesea eu gîndesc cu jale
Prieten blînd al sufletului meu,
Izvorul plin al cînturilor tale...
Îmi sare-n gînd și le repet mereu.

Obiectul operei dramatice este înfățișarea caracterelor omenești naturale și consecvente, aceleași în toate momentele. Pentru manifestarea lor se alege situații interesante, care să dea prilejul ciocnirii

unor voințe antitetice; din această ciocnire ia naștere „înnodămîntul” dramei, iar din învingerea unui principiu și căderea celuilalt se naște deznodămîntul ei. Drama implică cu necesitate existența *vinei tragice*, care ia naștere din ciocnirea caracterelor în acțiune. Trei sînt elementele care constituiesc valoarea unei drame: *caracterele*, care fac ca opera să fie frumoasă, *situațiile* (sau planul) care o fac interesantă, și *limba*, care-i poate da un farmec liric. Cunoașterea naturii omenești este condiția esențială a unei bune opere dramatice. Sînt însă împrejurări când respectarea unor condițiuni secundare poate duce totuși la creațiuni interesante. Acesta este cazul teatrului francez, în primul rînd al teatrului lui Scribe, care cu mijloace mici realizează efecte mari și care, lipsit de puterea de a adînci viața sufletească a personajelor, dă o atenție deosebită intrigei. Piese sale sînt totdeauna bine construite, dar ele sînt lipsite în general de caractere energice și de farmecul limbii, așadar de frumusețe și de poezie. „Situații pline de viață dramatică, o intrigă interesantă și totdeauna bine condusă, sînt calități care ne fac a uita lipsa de adîncime și de poezie. Piesele lui sînt gingașe, fiecare scenă-i drămuie după efectele ce le va face, scrierile lui seamănă cu acele obiecte de lux al căror neîntrecut producător rămîne Parisul”. În anumite împrejurări, însă, Scribe izbutește să prezinte și caractere omenești puternic reliefate. Așa este cazul cu drama *Moartea lui Petru cel Mare*, în care firea țarului, încărcată de contraste și de probleme, se desfășoară cu putere pe linia tragediei.

Oricît de variate ar apărea la prima vedere, toate scrierile dramatice se repartizează în două mari categorii: drama de *caractere* și drama de *intrigă*, asupra cărora poetul insistă, ajungînd la o caracterizare a lor în amănunt.

Dintre dramaturgii francezi, poetul apreciază în primul rînd pe Molière, singurul demn să fie amintit alături de Shakespeare. În afară de acesta însă și pentru un anumit aspect din opera sa dramatică este prețuit la un moment dat și Victor Hugo. Dramaturgul adăvărat îi pare a fi acela care, întrunind mărimea și frumusețea, curățenia și pietatea creștină, depășește cercurile exclusiv ale unor clase sociale și se ridică pînă la „abstracțiunea cea mare” a poporului. „Pe popor, spune Eminescu, în luptele sale, în simțirea sa, pe popor în puterea sa demonică și uriașă, în înțelepciunea sa, în sufletul său cel profund știe a-l pune pe scenă Victor Hugo și numai el. Adorator al poporului și al libertății, el le reflectă pe amîndouă în contururi mari, gigantice, pe care adeseori puterile numai omenești ale unui actor nici că le poate urmări cu expresiunea. Pe acest bard al libertății îl recomandăm cu multă seriozitate junimii ce va vrea să se încerce în drame naționale române”.

Dacă poetul apreciază deopotrivă tragedia sau comedia ce dovedesc pătrundere a naturii, el repudiază însă dramele de boulevard,

care exploatează, în general, o crimă monstruoasă și ale căror personaje seamănă între ele ca articolele unei serii industriale. Rețeta după care se alcătuieste o astfel de operă este simplă: o ingenuă, un tată nobil, o mamă plină de iubire, un amant frumos, apoi un intrigant „cu pălăria mare și cu ochii boldiți”, adaugi la aceștia un pahar cu apă în care torni sare, amesteci bine totul, „le dai cinci clo-cote ca să faci cinci acte și în sfârșit te duci acasă, mulțumind Dom-nului că toate relele din lume sînt trecătoare. Două dame, un fante de cupă, doi rigi și cîteva articole din codul penal, formează tot ca-labalicul intelectual al dramelor de senzație”.

O considerație asemănătoare are poetul și pentru romanele dra-matizate. Natural, este vorba în primul rînd de anumite romane, ro-manele lacrimogene, care dau naștere unor drame pline de senti-ment. Un astfel de roman dramatizat este bunăoară *Cerșitorea*, în care toate personajele erau nobile și în care se petreceau cu toate acestea lucruri îngrozitoare. „Această piesă curioasă”, mărturisește el, „este un infern plin de îngeri și de oameni de treabă”. Răutatea și perversitatea omenească sînt reprezentate numai prin niște saltim-banci caraghioși, deși, după cum se știe, ele nu s-au intrupat nicio-dată mai bine decît în personalitățile Cesarilor. „Caractere boite cu albeață morală, unse cu badanaua nobleței de suflet” nu pot da naștere unei drame serioase, care să respecte datele naturii. Și ace-lași lucru și cu piesele care exploatau, în tragic sau în comic, defi-ciențe ale persoanei fizice omenești. Este un tragic ieftin sau un comic inferior acela ce izvorăște din aducerea pe scenă a surzilor, a gîngavilor sau a altor personaje afectate de scăderi asemănătoare. Motivarea trebuie să fie interioară, în lumea morală, nu să-și caute resorturile în diformități fizice și nici să nu presupună comoda in-tervenție a providenței. Sînt, cu toate acestea, două infirmități, care, prin liniștea ce o răspîdesc, nu jignesc spiritul dramatic: orbia și nebunia. Ele au inspirat opere celebre tragicilor antici și, în timpu-rile moderne, lui Shakespeare.

„Orbia răspîndește liniște fericită pe față, o expresie de tristă și totuși senină rezignațiune, un orb are asemănare cu un dormind sau cu un sfînt. Nu numai atîta. Cine nu vede lumea dinafară tră-iește numai înlăuntrul sufletului său, de aceea aerul de înțelepciune al orbilor, de aceea și cei vechi și-l încipuiau orb pe Homer, de aceea legenda spune că Ossian a fost orb. Dar pentru a fi frumos, orbul trebuie să fie liniștit. Un orb agitat de spaimă sau de patimă este un spectacol penibil.

Tot astfel nebunia reflexivă și numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sînt adevărați înțelepți. Cu-prinși de o idee fixă, exprimă în maxime paradoxale adevăruri ve-cinice, dar aceste idei paradoxale, pe care omul cuminte le exprimă

cu un fel de agitație, nebunul le spune liniștit, ca un ce cu totul firesc.

Antiteza la cel dintîi este: seninul ochilor minții și întunericul ochilor trupului; antiteza la cel al doilea sînt maximele de înțelept în gură de nebun, dar aceste antiteze nu se luptă, ci se împreună în liniște, din care cauză aceste infirmități — singurele însă — nu jignesc simțul estetic. Un nebun sau un orb agitat sînt o priveliște urită însă, cînd actorul îl reprezintă cu toată cruditatea realității”.

Am semnalat, în cursul expunerii mele, cîteva dintre datele cele mai importante ce ne întîmpină în crezul literar al poetului. S-ar cuveni să aduc în discuție și alte probleme, în primul rînd pe cele referitoare la limbă în general, la limba poetică și la limba artiști-lor dramatici în special. Timpul mă obligă să trec peste toate ace-s-tea și să caut să subliniez, în final, caracterele principale ale teo-riei literare a poetului.

Eminescu este considerat, în general, ca un poet romantic. Și pentru cine are în vedere în primul rînd temele cultivate de dînsul, această caracterizare apare îndreptățită. Asemenea romanticilor, el caută o evaziune din actualitate; asemenea lor, el se îndreaptă ade-seori către lumea medievală; asemenea lor, el aduce adeseori senti-mente de o amplitudine vastă și o viziune spațială ce sparge limite-le. Dar în lumea aceasta poetul ordonează și simetrizează materialul, precizează contururi și construiește armonic. S-a putut vorbi în le-gătură cu romanticii francezi despre clasicismul romanticilor, des-pre tehnica clasică a scriitorilor romantici. Același lucru se poate afirma cu toată îndreptățirea și despre poetul român, romantic prin vocațiunea lui originară și clasic prin formațiunea spiritului.

În deplină concordanță cu această trăsătură a artei sale apare concepția poetului despre literatură. Dacă geniul este văzut ca o noțiune complexă în care fuzionează trăsături clasice cu trăsături ro-mantice, cele din urmă ajungînd cu vremea preponderente, ideile sale literare subliniază în primul rînd valori clasice: rațiune și fan-tezie, armonie, cultul generalului și al eternului omeneșc, respecta-re a naturii, dar și selectare a datelor naturale, toate acestea se în-tîlnesc în codul general al clasicismului.

Multe dintr-insele puteau fi desprinse în același timp din con-cepția literară a lui Schopenhauer, el însuși prevăzut cu puternice tentacule clasice. Nu voi insista asupra tuturor corespondențelor: dar, spre a pune în lumină strînsa legătură dintre poetul român și filozoful german, voi aminti numai canonul că o operă dramatică nu trebuie să aducă numai caractere nobile, ci că într-însa caracte-rele viciate trebuie să fie într-o covîrșitoare preponderență. Și mo-tivarea, care, ca și ideea, le este comună: așa este realitatea și opera de artă nu poate face abstracție de realitate, de natură.

1. Masive culegeri de documente privind familia Eminovicilor și biografia poetului au dat Gh. Ungureanu (*Eminescu în documente de familie*, București, 1977) și Augustin Z. N. Pop (*Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, 1962; *Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, 1969).

2. Pentru această dată optează în ultima vreme, cu argumente serioase, și I. D. Marin, *Eminescu la Ipotești*, Iași, 1979 („Eminesciana”).

3. Imaginea de „om de acțiune” a căminarului Gheorghe Eminovici, amplu prezentată de G. Călinescu în *Viața lui Mihai Eminescu*. În excelenta *Hyperion*, I, *Viața lui Eminescu*, (București, 1973), lucrare concepută, în mare măsură, în replică polemică la călinesciana biografie a lui Eminescu, George Munteanu propune o imagine a părinților poetului care contrazice ingenios tradiția. În viziunea sa, Gheorghe Eminovici, „un extravagant Don Quijote în treburile practice”, care sfârșește „ruinat de combinațiile sale a la Dănilă Prepeleac”, e departe de a fi un spirit pozitiv: „Adevărul e că epicul boier-naș de la Ipotești face dovada uneia dintre cele mai turmentate, mai fantastice, mai romantice naturi (...). Nu pe mama sa o continuă poetul, în ceea ce are mai statornic și mai înrădăcinat romantismul său, ci pe aparent necomplicatul căminar”, „un impenitent căutător de absolut, ca mai toți urmașii săi”. În schimb, împărtășind „atitudinea contemplativă (...) mai generală în familia Iurașcu”, „Raluca Eminovici reprezintă factorul așa-zicând «clasic», apolinic, ponderator”, menținându-și și în portrete „aerul abstras, distanțarea, care (...) reprezintă (...) o formă de contemplare etică a lumii” (*Op. cit.*, p. 24—25).

4. Teodor V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, ediție, prefată, bibliografie și indice de Constantin Mohanu, Iași, 1983 („Eminesciana”) reproduce ediția princeps (București, 1914).

5. Misterioasei iubite din Ipotești îi acordă o importanță decisivă pentru destinul poetului G. Bogdan-Duică (*Iubita din Ipotești*, în „Buletinul Mihai Eminescu”, 1930, nr. 3 și 4) și George Munteanu (*Op. cit.*, cap. *Copilăria și adolescența. Experiențele originare*): „iubirea ipoteșteană dezboboci în sufletul adolescentului înclinarea (...) spre percepția orfică a lumii (...). De aceea rămîne și cea mai importantă experiență originară eminesciană”, „cea de a doua experiență originară” fiind „moartea copilei din Ipotești” (*Op. cit.*, p. 32, 33). Numele fetei pare a fi fost nu cel sugerat de manuscrisele eminesciene pe care le-a inspirat, adică nu Elena, ci Casandra; identificarea iubitei ipoteștene în Casandra Alupului o întreprinde I. D. Marin, *Op. cit.*, p. 119 și urm.

6. I. Grămadă, *Societatea academică social-literară „România jună” din Viena (1871—1911)*, Arad, 1912.

7. I. Slavici, *Amintiri*, Eminescu—Creangă—Caragiale—Coșbuc—Măiorescu, București, 1924.

8. V. volumul de amintiri și documente *Eminescu și Bucovina*, Cernăuți, 1943.

9. I. E. Torouțiu, Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, I, București, 1931.

10. I. Negruzzi, *Amintiri din „Junimea”*, București, 1939, p. 256—257.

11. V. Augustin | Z. N. Pop, *Mărturii. Eminescu—Veronica Micle*, București, [1967]; Id., *Întregiri documentare la biografia lui Eminescu*, București, 1983.

12. Extrase din lucrările (științifice, filosofice, istorice etc.) consultate în perioada studiilor universitare (și în perioadele următoare), desprinse din manuscrisele eminesciene, au fost publicate de Magdalena D. Vatamaniuc în M. Eminescu, *Fragmentarium*, București, 1981 și în volumul XIV de *Opere* (Traduceri filozofice, istorice și științifice), ediție critică întemeiată de Perpessicius, București, 1983 (aici, și lucrările lui Fr. Bopp, *Gramatică critică abreviată a limbii sanscrite* și *Glosar comparativ al limbii sanscrite*, despre care, Amita Bhose, *Gramatica sanscrită mică a lui Fr. Bopp în traducerea lui Eminescu*, în *Caietele Mihai Eminescu*, ed. de Marian Bucur, vol. IV, București, 1977).

13. V. Mihai Eminescu, *Scrisori pedagogice*, ediție critică de Mihai Bordeianu și Petru Vladcovschi, cuvînt înainte de M. Bordeianu, Iași, 1977 („Eminesciana”).

14. Publicistica de la „Curierul de Iași” (împreună cu cea din „Albina”, „Familia”, „Federațiunea” și „Convorbiri literare”). în M. Eminescu, *Opere*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, vol. IX (Publicistică 1870—1877), București, 1980.

15. Publicistica de la „Timpul” editată — parțial — în ediția academică de *Opere*, vol. XI (1984), XII (1985) și XIII (1985). Concepția organicistă asupra statului și, în genere, „filosofia practică”, amplu analizată de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*. Publicistica a făcut obiectul unei lucrări conștiințioase a lui D. Vatamaniuc (*Publicistica lui Eminescu*, Iași, 1985, „Eminesciana”), a unei foarte bune cărți a lui Al. Oprea (*În căutarea lui Eminescu gazetarul*, București, 1983) și a unui excelent capitol din lucrarea lui Ilie Bădescu, *Sincronism european și cultură critică românească*, București, 1984.

16. „Setea de absolut” sau tendința spre absolut a instinctului vital era, și pentru D. Caracostea, axa personalității eminesciene. Sistematic contrazis de realitate, elanul spre absolut va converti absolutul afirmației într-unul al negației, ceea ce va da ritmul vieții de sentiment a lui Eminescu și va explica, pentru Caracostea, „pesimismul” eminescian ca o reacție la elanul afirmativ al începuturilor. Ipoteza lui Caracostea, trecută prin interpretarea lui D. Popovici, va deveni teza critică explicit formulată încă din titlul lucrării Rosei del Conte, *Eminescu o dell' Assoluto*, Modena, 1961.

17. În viziunea lui D. Caracostea, factorul cel mai activ în procesul de creație este *trăirea*, ceea ce face ca viața poetului să intereseze cercetătorul operei; dar „viața” nu e înțeleasă ca experiență biografică accidentală și anecdotică, ci ca esență a personalității care tinde, prin calitățile sale înăs-

cute, spre un tip determinat de *experiență fundamentală*, corespunzător „ritmului sentimental statornic al personalității”. Acestui factor fundamental i se adaugă factori secundari: experiența livrescă, experiența socială și concepția despre lume a scriitorului (D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, p. 42). Pornind de la cercetările profesorului său, D. Popovici se depărtează, totuși, de acestea prin importanța sporită pe care factorul intelectual — configurație și educație — o primește în studiul personalității; de aici, completarea biografiei cu o substanțială biografie intelectuală.

Cea mai cuprinzătoare panoramă a orizonturilor culturale ale lui Eminescu, în G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, cap. *Cultura. Eminescu în timp și spațiu*.

18. După *Bucovina în viața și opera lui Mihai Eminescu* (studiul citat de D. Popovici), Aurel Vasiliu a revenit asupra subiectului în articolele *Mihai Eminescu și biblioteca „gimnaziștilor” din Cernăuți*, în „*Limbă și literatură*”, XIX, București, 1968 și *Anii de formare ai lui M. Eminescu. Încercare de reconstituire a lecturilor*, în „*Limbă și literatură*”, XXIV, București, 1970. De fapt însă, ambele articole din „*Limbă și literatură*” nu fac decât să reia (cu abrevieri) informațiile — incomplete — cuprinse în două capitole din studiul din 1943. În schimb, „*Cunsemnăciunariul avutului bibliotecii*” e reprodus, tot de Aurel Vasiliu, în *Elevul Mihai Eminescu în lumea cărților*, în *Caiele Mihai Eminescu*, vol. IV, 1977.

19. Traducerea lucrării lui Röscher e publicată în *Opere*, vol. XIV, Importanța acestei lucrări în formarea lui Eminescu se cere subliniată, pentru că *Arta reprezentării dramatice* e o lucrare impregnată de estetica hegeliană, pe care o face astfel de timpuriu cunoscută poetului român. Negată de Călinescu, neglijată sau infirmată de majoritatea cercetătorilor, prezența unor elemente hegeliene în opera eminesciană e cercetată de I. Lupaș (*Influența lui Hegel în scrisul lui N. Bălcescu și M. Eminescu*, în „*Universul*”, 3 febr. 1932), Tudor Vianu (*Influența lui Hegel în cultura română*, 1933, p. 40—49), Al. Dima (*Motive hegeliene în scrisul eminescian, în Conceptul de literatură universală și comparată*, 1967, p. 138—152) și Eugen Todoran (*Eminescu*, București, 1972, passim). În ciuda antihegelianismului manifestat, cu violență chiar, într-o serie de texte eminesciene, hegelianismul implicit e o componentă extrem de importantă a unei opere care va realiza o sinteză Hegel—Schopenhauer, paralelă celei realizate, în filosofie, de Nietzsche, întemeind pe această sinteză viziunea tragică la care Eminescu ajunge în ultima sa etapă de creație. (Am urmărit această problemă în *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, 1978 și în studiul *Eminescu și Hegel*, din volumul coordonat de A. Marga și V. Muscă, *Teme hegeliene*, Cluj-Napoca, 1982). Componenta hegeliană a gândirii eminesciene, care începe în ultima vreme să fie „descoperită” și acceptată de conștiința critică românească, (dovadă *Caiele Mihai Eminescu*, vol. VI, București, 1985), e însă inițial „inoculată” prin intermediul lucrării lui Röscher.

20. Ipoteza cunoașterii timpurii a operei lui Schopenhauer — prin intermediul articolului lui Scherzel — merită reținută. Ea e însă semnificativă

și pentru tendința lui D. Popovici de a preferența explicația istorică în raport cu cea psihologică. Autorul subliniașe importanța componentei innăscute (a predispozițiilor) în studiul biografiei intelectuale, care nu e preocupat doar de „urmărirea unui proces de întemeiere, ci de sublinierea anumitor predispoziții, care se conjugă cu trăsăturile proprii ale vieții sale afective”. Predispozițiile sentimentale și intelectuale eminesciene, manifestate în înțelepturile sale poetice, ar vâdi un teren prielnic acceptării filosofiei lui Schopenhauer, adică un fel de schopenhauerianism structural. Dar, după această afirmație menită să pună în valoare importanța studiului personalității în raport cu studiul influențelor, D. Popovici emite ipoteza contactului timpuriu cu filosofia schopenhaueriană, ceea ce duce la repunerea în drepturi a explicațiilor de ordin istoric.

21. Al. Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în „*Studii și cercetări de bibliologie*”, I (1955), p. 129—160; Paul Cernovodeanu, *Eminescu și cronografele românești*, în *Caiele Mihai Eminescu*, vol. II, 1974, p. 55—74.

22. V., în această privință, lucrarea, deja citată, a lui Ilie Bădescu, *Sincronism european și cultură critică românească*.

23. V. amplă secțiune *Filosofia teoretică*, în G. Călinescu, *Opera...* Aici, o expunere a sistemelor filosofice cu care Eminescu a intrat — sau ar fi putut intra — în contact, cu preferențierea sistemului schopenhauerian, a cărui orientare susține interpretarea călinesciană a operei eminesciene (dominanța instinctuală, ostilitatea față de gândirea considerată un „epifenomen” etc.). Foarte util prin informația filosofică generală, capitolul din lucrarea lui Călinescu rămâne contardictoriu și adesea inconsecvent în încercarea de a fixa gândirea filosofică eminesciană în raport cu aceste repere.

Date utile oferă studiul lui M. Ciurdariu, *Eminescu și gândirea filosofică*, în *Studii eminesciene*. 75 de ani de la moartea poetului, București, 1965.

Cea mai bună interpretare a relației Eminescu—Schopenhauer și a elementelor schopenhaueriene din opera lui Eminescu, în T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, capitolul *Eminescu și etica lui Schopenhauer*. Liviu Rusu dedică aceluiasi subiect o întreagă lucrare (*Eminescu și Schopenhauer*, București, 1966, reluată, cu unele îmbunătățiri, în *De la Eminescu la Lucian Blaga*, București, 1981); lucrarea rămâne deficitară însă atît sub raportul comentării ideilor filosofice, cît și sub acela, metodologic, al abordării relației poezie—filosofie, cu stîngăci care îl amintesc pe alocuri pe Gherea.

24. M. Eminescu, *Lecturi kantiene*, Traduceri din *Critica rațiunii pure* editate de C. Noica și Al. Surdu; Id., *Opere*, vol. XIV, p. 367—441.

25. Dintre lucrările consultate de D. Popovici cu privire la filosofia și estetica schopenhaueriană, lucrări păstrate în biblioteca criticului, amintim A. Foucher de Careil, *Hegel et Schopenhauer. Études sur la philosophie allemande moderne depuis Kant jusqu'à nos jours*, Paris, 1862; A. Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, 1913.

26. V. antologia M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, ediție D. Irimia, Iași, 1970. Id., *Articole și traduceri*, ediție critică Aurelia Rusu, Introducere de Aurel Martin, București, 1974; Id., *Opere*, vol. XIV.

MOMENTUL LITERAR

Spre a fixa locul pe care poetul Eminescu îl ocupă în evoluția generală a poeziei este necesar să fie semnalate fugar trăsăturile caracteristice ale literaturii europene contemporane lui. Ne găsim în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în epoca în care puterea militară a Prusiei se afirmă tot mai mult, mai întâi prin înfrângerea și reducerea importanței politice a Austriei, prin înfrângerea Franței și constituirea imperiului german, în rîndul al doilea. În estul și sud-estul Europei, unele state care se bucurau de o independență relativă ajung în vremea aceasta la deplina lor libertate, iar în sud se realizează unitatea politică a Italiei. Harta politică a Europei este, așadar, total diferită față de ceea ce era în prima jumătate a secolului.

Literatura avea să descrie ea însăși un circuit asemănător. Securitatea burgheză a imperiului francez dusese la arta calificată drept decadentă a unui Baudelaire; securității burheze a lumii germane de după 1870 avea să-i corespundă o artă pînă la un punct asemănătoare celei franceze dinainte de această dată, pentru că literatura germană a timpului nu este la înălțimea puterii militare și politice a statului german.

În domeniul gîndirii filozofice, epoca este adînc frămîntată. Schopenhauer își exercita influența și direct și prin discipolul său Hartmann, care în 1867 își publica lucrarea sa de căpetenie *Philosophie des Unbewussten*. Gîndirea germană suferă însă și influența pozitivismului francez. Sub această înrîurire ia naștere și pozitivismul lui E. Dühring, ale cărui cursuri universitare le audia și Eminescu. Lucrarea capitală a profesorului german, *Der Wert des Lebens*, apare la 1865. El este autoritatea împotriva căreia se ridică Fr. Engels în cunoscuta lui operă *Anti-Dühring*. Acum își face loc în cultura și gîndirea germană materialismul lui Karl Marx, a cărui operă, *Das Kapital*, apare între 1865—1872. La aceeași dată se exercită o puternică influență a științelor naturii asupra literaturii. Darwinismul, prin fondatorul lui și prin Haeckel, devenise un curent de circulație mondială. Literatura științifică suferă influența Angliei și în alte sectoare. Bunăoară, John Stuart Mill este prezent în cîmpul filozofiei nu numai prin tratatul său de logică (prin

care va influența la noi pe Titu Maiorescu), ci și prin utilitarismul și intelectualismul lui.

În cuprinsul acestor date generale, literatura germană se desfășoară ea însăși lipsită de o busolă sigură. După încheierea activității lui Ed. Mörike și după moartea lui Hebbel (1863), se plutește într-o dezorientare din care nu-și va reveni decît tîrziu. Găsim totuși și unele preocupări precise. Realismul anterior se prelungește în epocă în opera unui Gottfried Keller, a unui Wilhelm Raabe sau a unui Fritz Reuter. În literatură se exercită însă și influența lui Schopenhauer asupra lui Richard Wagner și, prin el, asupra unei părți din literatura germană. Muzicant și literat, el se resimte în structura sa artistică și intelectuală de influența concepției schopenhaueriene. Faptul are o importanță covârșitoare pentru toată literatura europeană, pentru că prin Wagner simbolismul francez ajunge să se hrănească din filozofia schopenhaueriană. Pesimismul german în literatură nu are însă toate rădăcinile sale în filozoful amintit, ci și în viața socială a celei de a doua părți a secolului al XIX-lea. În strînsă dependență de el ia naștere în literatura germană un curent care a fost numit decadent. Așa sînt bunăoară romanele lui Spielhagen, despre care va vorbi și Eminescu. Una dintre scrierile lui, *Problematischen Naturen*, se credea că ar sta la baza *Naturilor catilinare* (*Geniu pustiu*) a poetului român. Presupunerea s-a dovedit a fi neîntemeiată. Note decadente mai accentuate aduce literatura din Austria. Ca șef al mișcării decadente, aflăm aici pe Hammerling, care la 1866 publica *Ahasverus in Rom* și, între altele, drama *Danton și Robespierre*. Discipolii săi sînt numeroși. Hieronymus Lorm — din care va traduce și Eminescu — se caracterizează printr-un pesimism foarte accentuat. Amintim de asemenea pe Heinrich Leuthold, poet influențat de parnasienii francezi și reprezentativ, astfel, pentru raporturile intelectuale franco-germane. Decadența artei și a literaturii nu este un fenomen de origine germană. În Anglia îl aflăm în scrierile lui Swinburne, în Franța, în opera lui Baudelaire. O privire generală a curentului ne-o dă istoricul literar german Bartels, care vede originile mișcării germane decadente în ceea ce el numește „die französische Kokottenliteratur”¹. Un al doilea curent care străbate literatura germană este cel eclectic, cunoscut și sub numele de școala de la München. Reprezentanții cei mai de seamă ai acestei orientări literare sînt Geibel, Paul Heyse și Scheffel. Școala eclectică germană este pe de o parte opusă mișcării „tînăra Germanie” (*das junge Deutschland*), o mișcare cu preocupări romantice și socialiste în același timp, iar, pe de altă parte, se ridică împotriva realismului. Subliniind principiul artă pentru artă, școala de la München se leagă de mișcarea similară care luase naștere în Franța și se realizase în jurul grupării par-

naslene. Școala eclectică germană însemnează o tendință de reinviere a clasicismului, este deci o școală neoclasică.

Divergente sînt de asemenea directivele pe care le urmează literatura engleză a timpului. Este epoca imediat următoare romantismului, epoca de calm a reginei Victoria, în care diferite curente se întrepătrund. Romantismul însemnase pentru literatura engleză punerea în mișcare a forțelor celor mai mari pe care le avea Anglia. Deși este considerat stins la 1830, romantismul se prelungește însă, în forme din ce în ce mai slabe, de-a lungul întregului secol. Darwin și Stuart Mill sînt marile spirite științifice și filozofice pe care le dă Anglia în epoca ce ne preocupă. Cu John Stuart Mill filozofia engleză cunoaște o directivă intelectualistă utilitaristă, deși filozoful nu ignorează nici funcțiunea afectelor. Între operele sale amintim în ordinea aceasta *Utilitarianism* (1863) și studiul închinat lui Auguste Comte, *Auguste Comte and Positivism* (1865). Artă însăși se resimte de această îndrumare a spiritelor către cercetarea științifică. Necesitatea documentării este prezentă în cîmpul poeziei, unde Robert Browning dă o coloratură scientistă operei sale. Peisajul literar este însă foarte divers. Alături de poezia cu preocupări științifice, asistăm la o adevărată prelungire a romantismului și opera lui Tennyson se poate aminti pe bună dreptate în această ordine. Ne îndrumăm astfel spre o poezie a idealului, a emoției, a visului, dar și spre o artă clasică semnalată prin cultul formelor. După 1860 apare în cuprinsul literaturii engleze o formă nouă de romantism, reprezentată de Swinburne. Acesta publică în 1866, anul în care Eminescu dă la lumină prima sa poezie, colecția sa de *Poems and Ballads*, iar în 1867 volumul *A Song of Italy*. Colecția de *Poems and Ballads* aducea o notă de senzualitate crudă, din care pricină a fost primită cu oarecare rezerve. Ea este considerată drept punctul de plecare al literaturii decadente engleze. Tot lui Swinburne i se datorește introducerea în literatura țării sale, alături de alții, a principiului „artă pentru artă”. În afară de aceste aspecte ale literaturii engleze este de semnalat și realismul, caracteristic în special romanului. Romanul este, el însuși, o prelungire a spiritului științific în literatură. Genul este reprezentat mai cu seamă de Thackeray. Vom semna în cele din urmă rezistența îndelungată față de mișcarea naturalistă, care brusca exigențele morale și burgheze ale societății engleze. În cuprinsul aceleiași literaturi se subliniază și estetismul, care nu privește numai mișcarea ideilor, ci și cea literară. El se caracterizează prin preocupări morale și sociale sănătoase, în opera lui John Ruskin, pentru ca prin scrierile posteriorilor — Walter Pater mai cu seamă — să decadă, devenind un larg cîmp al voluptăților, între care un loc eminent îl ocupă voluptatea intelectuală și cea a ascetismului. Net decadent este Oscar Wilde, care marchează punctul de sosire al estetismului englez; cu autorul Poe-

melor în proză trecem însă într-o epocă nouă, care nu ne mai interesează. Dar împotriva acestei poziții a perfecțiunii tehnice și a voluptăților se ridică un alt curent artistic, cu preocupări variate: el vizează într-adevăr și artele plastice și literatura. Acesta este „prerafaelismul”, ai cărui reprezentanți de căpetenie sînt Dante Gabriel Rossetti și Morris. Prerafaeliții cer întoarcerea la formele primitive ale artei, cer mai cu seamă ca arta să nu fie rezultatul unei perfecțiuni tehnice, ci ea să ia naștere dintr-o credință adîncă, așa cum se petrecuse cazul cu arta italiană din epoca anterioară lui Rafael. Prerafaeliții manifestă în același timp și unele preocupări educative, ei năzuiesc să realizeze între altele și educația artistică a poporului și prin aceasta se apropie de anumite aspecte din concepția estetică socială a lui Ruskin.

În Italia, literatura epocii se caracterizează prin lupta contra romanticilor. Giosuè Carducci și Giovanni Verga sînt cele două autorități care reprezintă puternica reacțiune antiromantică. În prima sa scriere, *Di alcune condizioni della nostra letteratura* (1867), și în scrierea următoare, *Levia Gravia* (1868), Carducci, care este un îndrăgostit al formei, se ridică împotriva romantismului, aducînd osanale clasicilor, preamărînd realismul anticilor, dar neadmițînd ultimele derivații moderne ale acestui curent. Poetul italian nu admite nici verismul — el însuși o mișcare de reacțiune contra romantismului. Verismul căuta ca arta să reprezinte într-adevăr realitatea. Curentul se leagă de naturalismul lui Zola și este una dintre formele pe care le îmbracă reacțiunea antiidealismului italiană. El descinde nu numai din scriitorul francez amintit, ci și din antropologii ca Lombroso, a cărui operă, *Genio e follia*, apărea la 1864, și din pozitiviști ca Ardigò, un reflex italian, dar cu mari merite în știință, al lui Auguste Comte. Verismul înfățișează faptul brut și manifestă preferință față de formele anormale ale vieții, dovedind simpatie față de clasele mizere ale societății. Reprezentant de seamă al mișcării este Giovanni Verga, care publică în 1861 *Carbonari della montagna*. Activitatea lui se poate diviza în mai multe epoci; în începuturi pendulează între diferite curente pentru ca, după 1870, să ancoreze în cel mai pur verism. Alături de el întîlnim pe nuvelistul și romancierul realist-naturalist care este Oriani și pe scriitorul, la fel de verist, Capuana.

Franța celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea cunoaște în literatură influența pozitivismului lui Auguste Comte și a eclecticismului reprezentat prin Victor Cousin. Noua orientare se traduce în literatură printr-o reacțiune antiromantică, pe care o întîlnim și în aspectul științific al criticii lui Taine. În proză, realismul se prelungește pînă în epoca poetului român. În vremea aceasta Flaubert își publică cele mai de seamă opere ale sale (*Madame Bovary*, 1856; *Salammô*, 1862). De timpuriu și strîns legată de realism

apare mișcarea naturalistă cu Zola, care, în 1866, publică *La confession d'une morte*, iar la 1867, celebra *Thérèse Raquin*. Reacțiunea antiromantică se semnalează și în poezie, prin parnasieni. Mișcarea exista mai de mult, dar ea se definește mai precis prin gruparea din jurul publicației *Le Parnasse contemporain* (1866) a lui Leconte de Lisle. Cu toate acestea, în unele teme ale sale, în special în cele exotice, mișcarea parnasiană însemnează o prelungire a romantismului. Prin cultul antichității, al formei desăvârșite, prin poezia sa obiectivă și sesizarea generalului uman, noul curent aduce o nouă formă a clasicismului. În cadrul noii mișcări se practică principiul „artă pentru artă”, care avea să dea o directivă nouă gândirii estetice europene în secolul trecut, opunând-o cu vigoare esteticii socialiste a aceleiași epoci. Poeti de seamă, ca Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, 1852), Th. Gautier, J. M. Heredia ș.a. vor fi promotorii noilor precepte. Anii contemporani lui Eminescu aduc și în Franța începutul unei poezii morbide. Prin volumul său de versuri, *Les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire este punctul de plecare pentru o serie întreagă de poeți care vor cultiva temele decadente. Unii simbolști au avut, și ei, o epocă parnasiană. P. Verlaine, în *Poèmes saturniens*, aparține curentului inițiat de Leconte de Lisle, dar în scrierile lui ulterioare devine simbolist. Prin cultul formei, Mallarmé aparține parnasienilor, dar prin jocul sugestiei se încadrează între simbolști. Poezia se epurează treptat de tema înțeleasă oratoric și ajunge, tot mai mult, muzică și sugestie.

În liniile ei mari, literatura europeană a timpului se caracterizează prin încrucișare a realismului cu naturalismul sau cu verismul; epoca este străbătută însă și de ușoare filoane romantice, ale căror prelungiri se semnalează mai ales în Anglia prin Tennyson și Swinburne, ultimul însemnând în același timp și punctul de plecare al decadentismului englez; trăsături clasice întâlnim la parnasieni și la eclecticii germani. Net clasicizant este însă numai Carducci; pe continent își face apariția principiul „artă pentru artă”. În faza lui finală, estetismul englez se leagă strins de acesta, pentru ca în cele din urmă să degenereze în decadentism. Sub decadentism s-au înțeles lucruri variate. Pentru Bartels noțiunea de decadentă însemnează pe de o parte voluptate împreună cu un cult excesiv al forme, iar pe de altă parte un pronunțat pesimism, caracteristice care derivă toate din lipsa de încredere în marile destine ale umanității. Epoca este lipsită de armonia clasică și de marile avânturi romantice. Decadentismul și-a întins rețelele sale în toată literatura europeană a timpului. În Franța îl aflăm în operele lui Baudelaire, în Austria în scrierile lui Hammerling, în Anglia în poeziile lui Swinburne ca și în cărțile lui Pater și Wilde. În literatura germană a timpului nu găsim nici o mare personalitate poetică. În celelalte literaturi europene, marile personalități se află în

cîmpul opus, al realismului și naturalismului. Așa sînt bunăoară Flaubert, Zola, Thackeray. O singură excepție se impune: Carducci.

Avînd în vedere toate acestea, înțelegem pentru ce Eminescu nu se încadrează perfect în epoca sa. Prin cultul forme și al antichității el aparține neoclasicismului european; prin pesimism și voluptatea erotică și intelectuală se apropie de literatura decadentă a Europei („Brăț molatic ca gîndirea unui împărat poet” — spune el în *Venere și Madonă*) și se așază astfel la antipodul realismului și naturalismului contemporan lui; iar prin unele motive de inspirație, prin amploarea sentimentelor și viziunilor sale, se leagă de epoca anterioară a romantismului.

Eminescu aparține, așadar, într-o măsură mai mică actualității, prin poezia sa legîndu-se într-o măsură mai mare de romantism și clasicism².

*

În țările române, literatura care precede pe Eminescu se resimte încă puternic de adîncă frămîntare a anului 1848. Revoluția prinsese în valurile sale pe cei mai de seamă scriitori ai timpului, le îndrumase aspirațiile și le hotărîse destinul literar imediat. Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, C. Negri, Alecu Russo, în Moldova; N. Bălcescu, C. Boliac, D. Bolintineanu, I. Catina, I. Ghica, Heliade Rădulescu, Costache Rosetti, în Muntenia; G. Bariț, S. Bărnuț, A. Mureșanu, în Transilvania, sînt printre numele cele mai de seamă ale revoluționarilor români. Alături de aceștia trebuie să amintim scriitorii — profesori ai Ardealului care, trecuți peste Carpați, lucrau acolo sau se întorceau în provincia de naștere, stabilind, peste divergența obiectivelor imediate, un ideal comun revoluțiilor românești: un Ion Maiorescu, un Florian Aaron. Revoluția concentra activitatea unor spirite orientate spre idealuri politice cu totul opuse: o minte clarvăzătoare, dar un spirit conservator consecvent cum este Ion Ghica se află alături de Ion Catina, cîntărețul socialist al mișcării — este drept, un socialist de atitudine suspectă, pe care regimul postrevoluționar găsește de cuviință nu să-l exileze, ci să-l răsplătească, încercîndu-l de demnitate.

Dacă participarea scriitorilor la mișcarea revoluționară este revelatorie, semnificative sînt absențele. Mai puțin aceea a lui Gr. Alexandrescu, care rămîne legat strins de revoluționari; într-o măsură mai mare aceea a lui Costache Negruzzi și Gheorghe Asachi. Oricît s-ar fi simțit, ca scriitor, om al timpului său, Negruzzi rămîne în ordine socială și politică un om al timpului vechi, legat de tradiție. Mai apropiat sufletește de idealurile revoluției se arată Asachi, a cărui operă exprimă discret nădejdea într-o schimbare în bine a lumii; răspunderile oficiale ce apăsau asupra sa îl împiedică însă de a participa direct la mișcare.

Bilanțul poetic al revoluției nu este strălucit. L-am întreprins în parte mai de mult. Este o poezie abundentă, de intenții exhortative, dar numai cu rare momente de avânt revoluționar puternic. Revoluția interesează însă într-o măsură foarte mare prin directiva pe care o imprimă literaturii, care devine pe o rază întinsă o literatură combatantă, cu o accentuată notă jurnalistică. Faptul se observă atât în proză cât și în versuri. Și, ceea ce trebuia notat, el desfigurează mai puțin proza decât versurile. Într-adevăr, epoca se remarcă prin câțiva prozatori de seamă; ei nu se cheamă însă nici Boierescu, nici Urechia, nici chiar Bolintineanu, ale căror romane nu depășesc interesul bibliografic uscat. Acum apare însă romanul realist al lui Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, și tot acum, cu Odobescu, asistăm la inițierea unui estetism clasicizant.

După înăbușirea mișcării, capii ei au fost în parte închiși, iar în parte siliți să ia drumul exilului. Un mare număr dintr-înșii se adună la Paris, unde întreprind o activă propagandă spre a face cunoscute rosturile mișcărilor românești. Dar și centre din sud-estul Europei găzduiesc asemenea exilați, care se bucurau de toate atențiile administrației turcești și de substanțiale pensii acordate de Sultan. În insule, la Constantinopol și mai cu seamă la Brusa, ei se bucură de un regim pe care puțini revoluționari l-au crezut posibil și puțini l-au gustat. Sînt în legătură permanentă între dînșii, acțiunile se hotărăsc pînă la un punct cu încunoștințarea tuturor, manifestele circulă de la un centru de exilați la altul și mai ales, lucru care interesează în mod deosebit, circulă cărțile, grație cărora se ajunge la stabilirea unor vederi comune. De faptul acesta avea să se resimtă în primul rînd literatura. Revoluția franceză din 1848 avusese, după cum se știe, puternice preocupări socialiste și scrierile socialiste abundau. Este drept, ideile socialiste își făcuseră apariția în cultura română cu mult timp înainte de data aceasta; dar ceea ce atunci era un fapt izolat, devine după revoluție o preocupare serioasă a celor mai numeroși exilați români. Charles Fourier — o veche cunoștință a românilor de altfel — Louis Blanc și Proudhon sînt citați cu pasiune. Și continuau să fie cultivați vechii zei ai generației, un Lamartine, un Hugo, un Béranger, alături de care apar, tot mai des amintiți, un Lamennais și un Michelet.

O mare parte dintre revoluționari au și libertatea și mijloacele necesare ca să călătorească. De altfel, călătoriile devin o slăbiciune a întregii generații, dar ele ispitesc îndeosebi pe aceia pe care exilul îi pusese pe linia aceasta. Este epoca la care Vasile Alecsandri întreprinde îndelungata lui călătorie în Europa meridională și în Africa de Nord, cînd Bolintineanu străbate o mare parte din Peninsula Balcanică, din Asia Mică și Africa de Nord. Rezultatele, consemnate și de unul și de altul în jurnalele de călătorie, dau o oglindă fidelă

a două personalități cu totul deosebite. Îndrăgostit de lumină, de viață, Alecsandri ne dă o operă încărcată de pitoresc: solicitat de erudiție, ispitit de meditația în legătură cu legile ce conduc societatea omenească, Bolintineanu vede sub peisajul actual istoria cu aerul ei grav și fatal.

Volumele sale de *Călătorii* delinează în literatura română figura călătorului romantic, a cărui genealogie trebuie urmărită în literatura occidentală, în primul rînd în opera lui Chateaubriand. Un călător romantic este de asemenea Childe Harold, eroul cîntat de Byron în opera cu același nume, care exercită o puternică influență asupra uneia dintre cele mai caracteristice scrieri ale lui Bolintineanu, *Conrad* (1867). Prin anumite aspecte ale sale, *Conrad* se leagă și de opera poetului polonez Mickiewicz — el însuși ispitit de figura călătorului romantic — precum și de vechea literatură a clasicismului elin. Mai presus de orice însă, *Conrad* este imaginea byronizată a lui Bolintineanu însuși.

Epoca are o admirație nelimitată față de marele poet englez³, în care scriitorii români nu văd numai pe artist, ci și pe luptătorul pentru libertate, pe eroul căzut la Missolonghi. Moartea lui pe pămîntul sfînt al Greciei făcea dintr-însul un fel de zeu tutelar al literaturilor din ținuturile sud-estice ale Europei. Atașare de opera lui simt chiar vertebrele inferioare ale literaturii române, un George Parisien bunăoară, iar un poet ca Haralambie Granda, căruia îi datorăm și cîteva poezii superioare, merge atît de departe cu admirația față de Byron, încît nu se sfiește să presupună unele infidelități conjugale bunicei sale, grație cărora el, poetul, ar fi fost nepotul marelui romantic englez. Granda este unul dintre scriitorii care intră în sfera interesului lui Eminescu. Asemenea lui este Baronzi; el se simte în aceeași măsură artas de Byron, de a cărui influență se resimte și din a cărui operă face unele traduceri. Și nu numai ei: epoca îl vede însuflețit de avinturi titaniene, asemenea anticului Prometeu și concurînd cu măreția cînturilor sale măreția faptelor de arme ale lui Napoleon:

Iar lumea te acuză, căci cînturile tale

Exprimă disperarea și patimile vii,

Că nu suspin ca rîul ce curge lin în vale,

Ci muge ca torentul împins de vijalii.

Căci geniu-ți, ca vultur ce-n spațiu se repede

Dorind ca să cunoască ce e mai sus de nori,

Voi să-nfrunte cerul; iar nu voi a crede

În lucruri ne-nțelese cum fac alți muritori.

Dar, dacă scepticismul inspiră a ta muză,
Precum odinioară pe ingerul căzut,
Și dac-un rîs sardonice se vede pe-a ta buză,
Byron! în libertate ș-amor tu ai crezut...

(G. Cretzeanu, *La Byron*, în *Patrie și libertate*,

p. 111—116.)

Evident, Byron nu așteptase evenimentele anului 1848 spre a se face cunoscut poporului român; dar numai acum, cînd unii revoluționari ajung să descopere o oarecare asemănare între destinul lor și destinul lui, influența poetului englez se manifestă cu toată puterea.

El nu era de altfel singura valoare poetică la care se închină poezia română a timpului. Influența lui se conjugă cu influența lui Victor Hugo și cu aceea a lui Lamartine și mai cu seamă, fapt care se impune să fie semnalat în mod special, cu influența unora dintre preromantici. Într-adevăr, exilul și călătoriile provoacă o adevărată resurrecție a temelor preromantice în literatura română. Young devine din nou actual; într-o măsură mai mică, Ossian este de asemenea prezent în spiritul generației. Dar marea atracție rămîne Volney. Regizarea istoriei universale, temă poetică hugoliană, capătă în poezia română a epocii o coloratură sceptică și fatalistă, așa cum se desprindea din meditațiile închinare ruinelor Palmirei de preromanticul francez. Scriitorii români ai timpului nu sînt atrași de istoria modernă; ei sînt prea puțin solicitați de actualitatea istorică, dacă aceasta depășea politicul; și sînt aproape cu totul lipsiți de înțelegere pentru evul mediu. Ceea ce îi ispitește este antichitatea. Unii dintre ei cutreieră regiunile în care înfloriseră vechile civilizații și se entuziasmează de cultura elină, romană sau egipteană. Poezia devine astfel un mijloc de exprimare a puternicelor impresii pe care rămășițele antichității le trezeau în sînul lor. Pentru Bolintineanu, care vizitase Egiptul, piramidele și băile Cleopatrei ajung teme poetice. Bolintineanu deschidea în felul acesta calea pe care, puțin mai tîrziu, avea să se îndrumeze Eminescu în vasta lui poemă închinată evoluției omenirii, *Memento mori*. Este cunoscută temă poetică a ruinelor, a caducității năzuințelor omenești. Nu este cîntat numai Egiptul; sub influența directă a lui Volney, nenumărate versuri sînt închinare Palmirei. Roma își are de asemenea cîntăreții săi, și tot așa Grecia și Ierusalimul, Tirul și Sidonul. Mai mult decît acestea însă, sînt cîntate cetățile în care se țesuse pe vremuri istoria românilor: Suceava, Cetatea-Neamțului, Tîrgoviște, Turnu-Severin, Rîmnicu-Vîlcea etc.

Ca un motiv aparte se constituia în literatura română poezia Veneției. Orașul lagunelor ispitise însă de mai înainte pe poeții

români. Asemenea lui Alfred de Musset, Vasile Alecsandri își trăise aici o parte din romanul său de dragoste; asemenea poetului francez, și în accente care amintesc pînă la un punct poeziile aceluia, el este un cîntăreț al Veneției. Romanticii francezi se întîlnesc însă, în cultul închinat cetății dogilor, cu Byron, care-i închinase cîteva versuri de mare răsunset în opera sa. Prin felul cum este înfățișată de poeții români ai timpului, ea constituie un medalion aparte al aceleiași teme generale a ruinelor. Sub acest aspect ne apare bunăoară în dezvoltată poezie a lui Cretzeanu, *Triumful morții sau o noapte la Veneția*, în care influența lui Byron se poate urmări foarte strîns în anumite pasaje.

In Venice Tasso's echoes ore no more,

And silent rows the songless gondolier...

And annual marriage no more renew'd

The Bucentaur lies rotting unrestored,

Neglected garment of her widowhood!

(*Childe Harold*, Canto IV)

Nu mai cîntă barcarolul

A lui Tasso armonii;

Nu mai vede Bucentaurul

Ale mării cununii

(Cretzeanu, *Patrie și libertate*, 337)

Cretzeanu este, după cum se știe, unul dintre poeții care au preocupat de aproape pe Eminescu. Dar în poezia închinată Veneției, marile lirice nu urmează pe autorul *Triumfului morții* și nici modelele franceze sau engleze ale acestuia. Sonetul său *Veneția*, al cărui izvor a fost identificat într-o poezie a unui minuscul poet german de origine italiană, Gaetano Cerri, este în același timp o poezie a ruinelor și a singurătății și prin această trăsătură a sa se găsește la intersecția formei franco-engleze a motivului cu forma wagneriană sau neitzscheeană a ei. Cetatea Adriaticei ajungea, dintr-un simbol al zădărniceii străduințelor omenești, o cetate metafizică, a cărei vrajă izvora, pentru Nietzsche, din cele o sută de singurătăți adînci ale ei: „Hundert tiefe Einsamkeiten“.

În strînsă legătură cu poezia ruinelor, apare în literatura română a epocii poezia nopții, meditația nocturnă, ea însăși de esență preromantică. Se impune de altfel să se semnaleze greutatea disocierii temelor, în această zonă preromantică a poeziei române. Meditația nocturnă este în mod obișnuit o meditație în legătură cu soarta omului, cu viața și cu moartea, cu cimitirul și cu ruinele. Sînt astfel

ridicate la lumină diverse aspecte ale marelui teme literare *fortuna labilis*. Poezia aceasta pătrunsese încă de mai înainte în literatura română și ea se datorește în primul rând celebrelor *Cugetări nocturne* ale poetului englez Young. Opera a cunoscut o mare popularitate nu numai în literatura română, care se îndrumăază către ea din primii ani ai secolului trecut. Ea a fost cunoscută scriitorilor români îndeosebi prin traduceri — traduceri germane și, mai cu seamă, prin traducerea franceză a lui Letourneur. Atmosfera ce se desprinde însă din opera sa o întâlneau scriitorii români și în meditațiile lui Lamartine, el însuși tributar într-o largă măsură scriitorului englez. Dintre scriitorii români ce preced pe Eminescu și care se resimt de influența lui Young amintesc aici numai pe un Radu Ionescu, binecunoscut poetului, ale cărui *Cinturi intime*, publicate în 1854, trădează influența poetului englez în poezii ca *Geniul abisului* sau *Vocea unei umbre*, dar care nu sînt străine nici de poezia cu strigoi și cimitire; pe un P. M. Georgescu, ale cărui *Momente cîmpenești* (1852—1855) împletesc în primul rând influența lui Young și pe aceea a lui Lamartine: colecția debutează sub auspiciile preromanticului englez și prelungește influența acestuia în poezii ca *Cimeterul*, care ne face să ne gândim și la opera înrudită a lui Gray — *O noapte, Preumblarea noptală*. Amintesc în aceeași ordine pe George Baronzi, a cărui operă poetică, de altă calitate, s-ar impune să fie cercetată amănunțit și sub raportul acesta. Meditația nocturnă o cultivă poetul în poezii ca *O noapte pe mormîntul lui Cîrlova*, din colecția *Danubienele* (1859), sau în *Turris Vestae*, ceea ce însemnează Tîrgoviște, în care se pune din plin tema literară „*fortuna labilis*“. De altfel, poezia amintită face parte din colecția *Nopturnele* (1853), al cărei titlu este semnificativ pentru spiritul de care sînt însuflețite multe opere ale lui Baronzi.

Voi aminti în cele din urmă meditația provocată de moartea ființei iubite, temă larg cultivată de poezia anterioară lui Eminescu și pe care poetul însuși va trata-o într-una din primele sale poezii de mare răsunet, *Mortua est*. După cum vom avea prilejul să vedem mai târziu, Alecsandri însuși pornise de la această temă: una dintre primele sale poezii, *La jeune fille*, era o elegie scrisă în amintirea domnișoarei Cot, fiica unuia dintre profesorii săi de la Paris, pe care moartea o răpise de timpuriu. Destinul tragic al Elisei Mercœur, poetă franceză moartă în tinerețe, inspirase o elegie de aceeași natură doamnei Adèle Hommaire de Hell, elegie publicată în aceeași revistă ieșeană în care se publica și poezia lui Alecsandri, *Le Glaneur Moldo-Valaque*. Este cunoscută apoi elegia lui Bolintineanu *O fată tinărară pe patul morții*, poezie care nu se încadrează propriu-zis temei, dar care crește în aceeași atmosferă. Și tema este cu atît mai mult cultivată, cu cît ne apropiem mai mult de epoca poetului. La ceea ce putea fi influența a lui Lamartine, a lui Mille-

voye sau a lui Chénier, se adaugă acum influența precisă a lui Musset, a cărui *Lucie* întinerește motivul poetic și-l smulge din banalizare. În literatura română ce precede pe Eminescu, el este reluat uneori parțial, ca în Baronzi, alteleori în pastişeri ale lui Bolintineanu, ca în *O copilă pe patul morții* a lui Costiescu (*Cîntecele Aurorei*, 1856); alteleori iarăși în transpuneri prolixice ale elegiei lui Musset, ca în *Amelia* lui Radu Ionescu (*Cinturi intime*). Dar poetul care ne interesează mai de aproape sub acest raport este Vasile Alecsandri, care revine în repetate rînduri asupra temei: în *Dri-Dri*, poezie admirată de Eminescu; în *Emmi*, elegie pe care Eminescu o transpune în dramă, în *La o mamă*, poezie apărută în *Foaia Societății* din Cernăuți din 1865 și pe care cercetători de talia lui Iorga și Călinescu o atribuie nu lui Alecsandri, ci lui Eminescu.

Revoluția și călătoriile aduc în același timp o îmbogățire a culorilor exotice ale paletelor poetice. Alecsandri cultivase încă de mai înainte poezia orientului musulman, nu numai sub influența impresiilor directe pe care el le avea din contactul cu lumea turcească, ci și sub influența poeziei de culoare orientală a lui Victor Hugo. Interesul său se întinde de data aceasta asupra peisajului spaniol și nord-african. Dacă în ceea ce privește lumea iberică, firave încercări ale lui Boliac îl preced, el este incontestabil cel dintîi scriitor român care deschide perspective asupra Marocului. Orientul ispitește însă în mai mare măsură. Bolintineanu cîntă pe compatrioții săi macedoneni; el este reținut îndelung de culorile puternice ale lumii turcești, pe care o înfățișează însă în parte cu ajutorul aceluiași poet francez, Victor Hugo. Mai apropiat de realitate, mai crud și mai prozaic totodată, se oglindește peisajul oriental în opera altor poeți ai timpului — în aceea a lui Serurie bunăoară.

Rețeta facilă a baladei istorice, lansată de Bolintineanu, este la rîndul ei copios cultivată. Ea ajunge la o funcționare automată, ca în *Șoimul Carpaților* a lui Aricescu sau în colecția *Brîndușe române* a lui G. Tăutu. Alături de aceasta întîlnim poezia patriotică propriu-zisă, exhortativă adeseori, în genul lui Vasile Alecsandri sau Andrei Mureșanu. Influența lui Rouget de l'Isle cu a sa *Marseillaise* și a imnului grecesc al lui Rigas — *Δεῦτε παῖδες τῶν ἑλλήνων* — pe care însuși Byron îl tradusese în limba engleză, este vădită în poezia de acest gen a epocii. Ca să înțelegem bogata ei înflorire, trebuie să ținem seama în primul rând de evenimentele timpului. Războiul Crimeii fusese un stimulent puternic, iar Unirea Principatelor, în 1859, avusese același efect. O mențiune a ceea ce s-a scris în această ordine este cu neputință în cadrul acestui curs. Voi semnala totuși cîteva date care ne vor introduce direct în poezia eminesciană. Cea dintîi pe care o amintesc este *Odă la*

România a lui Radu Ionescu, publicată la Paris în 1859. Prin suflul ei eroic, poezia amintește pe Eminescu începătorul:

Mîndră te ridică, patrie iubită!

Jună Românie, țară fericită!

Mîndră mai privește înaintea ta

Viitor d-aur ce de strălucire

Și de nemurire

Fruntea-ți radioasă va încununa!

Amintesc pe aceeași linie poezii ca *La România* din volumul *Citera* al unuia dintre cei mai slabi poeți ai zilei, Stănescu, poezie care are cu toate acestea meritul de a precede de aproape cunoscuta *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* a lui Eminescu.

Poezia nu este revoluționară numai în sens național, ci și în sens politic și social. În *Marșul revoluției din 1848*, Catina îndemna:

Fraților, să n-aveți milă,

Dați în cei ce vă fac silă...

O recoltă bogată de această natură s-ar putea face din opera lui George Baronzii, un precursor și pe linie socială al lui Eminescu. Invocația *La zeul tiraniei*, publicată în *Danubianele*, aduce unele versuri a căror putere nu va egala-o decît autorul de mai târziu al poeziei *Împărat și proletar*:

Vino să domnești, te-așteaptă capitalele-n ruine,

Vino să așezi pe ele tronul tău de oseminte,

Vino, nălță-te în culmea fumegîndelor morminte!

Peste flăcări, peste fumuri, pe cadavre descărnate,

Pe cîmpii deșerte, triste, pe altare profanate!

Puternice sentimente de revoltă, transpuse în metru poporan, întilnim între altele în poezia intitulată *Serbarea zilei de 1 Mai*, publicată în *Trompeta Carpaților* din 1867.

Baronzii este un talent remarcabil, nesuștinut din nenorocire integral, dar cu momente de artă superioare contemporanilor. Talentele de circulație ale zilei sînt altele: un Alecsandri, care se îndrumează tot mai mult către arta poporană; un Bolintineanu, poet al saloanelor, care-și datorează într-o mare măsură gloria facilității feminine a artei sale. Și alături de ei Sihleanu, al cărui romantism sumbru călărește pe cele mai tipătoare antiteze și care nu se dă înapoi nici din fața temelor bachice; Alexandru Depărațeanu, poet

de colorii exotice și de ținută adeseori socialistă, sau Haralambie Granda, el însuși inegal, dar remarcabil în refacerea atmosferei byroniene. Peste toți se ridică însă Baronzii. Prin bogăția și preciziunea limbii, prin concepția viguroasă, prin amploarea sentimentelor, prin spontaneitate, el deschide calea poeziei eminesciene. Și dacă o frînă autocritică ar fi intervenit la timp, învățîndu-l arta conciziei și făcîndu-l să renunțe la anumite inovațiuni verbale, el ar fi dat literaturii române ceea ce epoca, înecată în propagandă politică și jurnalism versificat, nu-i putea da: poezia, adevărata poezie. În căutarea ei, el se lasă ispitit, asemenea lui Eminescu, de fabulos și de mitologic; *Viziunea* lui Baronzii, publicată în volumul *Orele dalbe* (1864), aduce o viziune grotescă și fabuloasă în genul *Mitologicalelor* lui Eminescu:

Părea că bunul nostru Saturn

Sedea alene în vechiu-i turn,

Și c-un ochiu rece trecea-n revistă.

Vr-o cițiva secolii notați p-o listă.

Apoi d-odată zeul unchiaș

Își luă zborul de uriaș

Pe o inversă și nouă cale

Cu totul contra căilor sale.

Văzui atuncea cum mai trecea

Timpul sub brațu-i ce-l conducea.

Antichitatea și-ntoarce carul

Împlut de secolii, iar calendarul

Fu într-acesta luat în răspăr.

Anii-ntre dînșii se trag de păr;

Iarna-arțăgoasă da oarba verii,

Oarba și toamnei și primăverii;

Noaptea cu ziua se împungea,

Își scotea limba, coada-și smulgea;

Orele, larve fără de formă,

Urmau și ele aceeași normă...

Revenind la poezia cu preocupări sociale și politice a zilei, voi nota în continuare largă circulație de care s-a bucurat, și înainte, dar mai cu seamă după revoluție, Béranger. El nu cucerește numai pe un C.A. Rosetti sau Pantazi Ghica, marii săi adoratori în țările române; opera lui Tăutu și aceea a lui Sion nu se pot explica decît raportate la poeziile popularului cîntăreț francez. El preocupă de aproape pe Alecsandri, pe Alexandrescu, Asachi, Bolintineanu. Aricescu îl are prezent în memorie, iar Săulescu, doctul Săulescu, exemplifică tratatul său mai vechi de versificație și cu exemple din poetul francez, lucru pe care, în Transilvania, îl făcea și George

Barit. El formează obiectul unor articole literare; despre el se vorbește în conferințe școlare festive; biografia lui este făcută și refăcută. Iar opera este citită, citată, tradusă și imitată de la Buda-
pesta, unde Iosif Vulcan scotea revista *Familia*, până în Basarabia
lui Costache Stamati.

Privită în liniile ei mari, literatura română ce precede pe Eminescu prezintă pe de o parte un început al curentului realist, în cuprinsul căruia figurează Filimon cu romanul său *Ciocoii vechi și noi*; prezintă o literatură de reminiscențe clasice (Bolintineanu), de linie clasică deviată puternic sub influența romanticilor (Alecsandri), de disciplină clasică estetizantă (Odobescu). Direcția de căpetenie este însă cea romantică, strâns legată de suflul și de temele preromantice. Poezia suferă influența factorilor politici și sociali, care o diminuează adesea până la nivelul jurnalismului versificat. Și o diminuează nu prin natura lor, ci din pricină că nici un spirit poetic superior nu s-a plecat și nu i-a ridicat în lumea superioară a artei⁴.

NOTE

1. Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, ed. a 19-a, Berlin—Hamburg, 1943.
2. Pentru o mai decisă încadrare a lui Eminescu în propriul „moment literar” european pledează critica românească din ultima vreme. Contribuția hotărâtoare în această direcție o are Edgar Papu, cu deja citata lucrare *Poezia lui Eminescu*, după ce Alain Guillerrou affirmase, în *La Genèse intérieure des poésies d'Eminescu* (Paris, 1963, p. 57—65), apartenența conștiinței poetice eminesciene la o vîrstă modernă. (În traducerea lui Gh. Bulgăr și Gabriel Pirvan, lucrarea lui Guillerrou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, a fost publicată în colecția „Eminesciana”, Iași, 1977). Pe aceeași linie, I. Constantinescu, *Eminescu*, în *Moștenirea modernilor*, Iași, 1975. Am urmărit, la rîndul nostru (*Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*), evoluția poeziei eminesciene ca o trecere de la romantismul pașoptist de orientare franceză și, apoi, de la romantismul vizionar, înrudit cu marele romantism german, la o poetică și la o poezie de factură postromantică. Faptul că această tendință de reîncadrare istorică a lui Eminescu a dus și la o serie de exagerări diletante nu schimbă datele problemei în sine.
3. Problema byronismului epocii e reluată de Elena Tacciu în *Trei poeți preeminescieni*, București, 1978, și în *Romantismul românesc*, vol. I, *Un studiu al arhetipurilor*, București, 1982, cap. *Cultul eroilor. Mitul lui Napoleon. Mitul lui Byron*; tot aici, influența lui Hugo și Lamartine. V. și Ileana Ver-

zea, *Byron și byronismul în literatura română*, București, 1977. O mai amplă caracterizare a literaturii pașoptiste din perspectiva operelor din literatura română care au trezit ecouri într-însa întreprinde D. Popovici în *Romantismul românesc* (v. volumul II din prezenta serie a *Studii literare*, Cluj-Napoca, 1974).

4. O excelentă caracterizare a generației poeților postpașoptiști în Paul Cornea, *Lirica postpașoptistă și Eminescu*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966.

INEPUTURILE POETICE

Poezia din începuturi a lui Eminescu se încadrează prin teme, prin ton, prin procedee tehnice, în poezia română a timpului. El se resimte de influența poezilor de mare circulație ai zilei, a unui Alecsandri, a unui Alexandrescu sau Bolintineanu; aduce unele puncte de contact cu poezia unui George Barozzi și, în aspectele preromantice ale operei sale, aduce un aer ce-i este familiar cu numeroși preromantici români ai zilei¹.

Voi menționa în lecția de astăzi o parte dintre poeziile cele mai caracteristice ale începutului, respectând în mare criteriul cronologic, care ne va ajuta să urmărim treptata degajare a poetului, treptata delinare a personalității sale. Voi căuta în același timp să pun în lumină, în măsura în care textele vor îngădui faptul acesta, anumite imagini care devin revelatorii prin frecvența lor.

În ziua de 12 ianuarie 1866, murea la Cernăuți profesorul Aron Pumnul, figură proeminentă a vieții românești din Bucovina. Moartea lui este un prilej de întristare pentru toți cei ce-l cunoscuseră, dar mai cu seamă pentru elevii săi, care vedeau într-însul un apostol al naționalismului. Unul dintre cei mai afectați de durere este Eminescu, care dă curs liber sentimentelor sale într-o poezie intitulată *La mormântul lui Aron Pumnul*. Poezia apare în broșura votivă *Lăcrămioarele învățăceilor gimnazești din Cernăuți la mormântul preaiubitului lor profesoriu Arune Pumnul*, publicată în ianuarie 1866. Eminescu iscălea de data aceasta cu numele Eminoviciu, numele familial, și-și declina și calitatea: privatist, adică elev pregătit în particular.

La mormântul lui Aron Pumnul este cea dintâi poezie publicată a lui Eminescu. Prin mișcarea ideii pînă la un punct, prin mișcarea versului într-o măsură mai mare, elegia eminesciană amintește celebra poezie a lui Lamartine *Poetul murind*, care apăruse de altfel în traducere românească încă din 1845 și care avea să fie actualizată chiar în anul apariției lui Eminescu în publicistică, 1866. În afară de ceea ce este convențional acestui gen de poezie — geniu înalt și mare, ingerii, cununi mirositoare, lacrima duioasă, suspinele armonice — poetul amintește de pe acum de „cîntarea sferelor” și reține anumite expresii tipic clasice: „Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta”, spune el Bucovinei, iar lacrimile vărsate de cei îndu-

rerati sint îndrumate către noul lăcaș al profesorului: „Colo, în Elizeu!” În felul acesta poezia, care debutase înalt și distant:

Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină,
Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta,

ajungea în final să familiarizeze distanțele și să arate pe poet în preajma zeilor: „Colo în Elizeu” are oarecum aspectul unei încăperi la care poetul are acces în toate împrejurările.

Poezia amintită nu este prima poezie a lui Eminescu. Cu toate rezervele pe care le poate stîrni, ea arată o virtuozitate tehnică ce presupune un exercițiu îndelungat. De altfel, manuscrisele poetului fac dovadă că ea a fost precedată; astfel, în ms. ac. 2259 se păstrează două poezii datate din 1865: *De-aș avea* și *Din străinătate*, cea dintâi în forma în care a fost publicată în revista *Familia*, în 1866, a doua într-o formă diferită de cea apărută în același an, în aceeași revistă.

De-aș avea arată dependența poetului de Vasile Alecsandri: ca temă și procedee ea descinde din *Doina* poetului de la Mircești, dar în timp ce poezia acestuia exprima îndoită dorință de dragoste și de vitejie haiducească, doina lui Eminescu se limitează la exprimarea sentimentelor erotice. „Mîndrulița” lui Alecsandri era concurentă în sentimentele poetului de „durdulița” lui, în timp ce „floarea de mai” era singură stăpînă pe gândurile lui Eminescu. Și stilistic, *De-aș avea* realizează o unitate pe care n-o întîlnim în *Doina*, unde expresia lui Alecsandri cunoaște jocul multiplu, pe expresia directă, pe comparație și pe metaforă; iubita lui este „o puiculiță”, dar ea este și o fată „bălăioară”, ușoară „ca un pui de căprioară”. În opoziție cu procedeul acesta, Eminescu se menține statornic în sfera metaforei: el vorbește numai de o „floare”, de o „floricică”, de o „porumbiță” și dacă poetul introduce în comparație elementul uman în poezia sa, el îl subsumează metaforei și-i dă funcțiunea de trepte descendente către obiectul direct, care rămîne sugerat de la un capăt la altul al poeziei, dar nicăieri exprimat în cuprinsul ei. Eminescu arată în același timp un sentiment al simetriei mai puternic decît Alecsandri. *Doina* are trei părți: prima exprimă sentimentele de iubire, a doua sentimentul de vitejie, iar cea din urmă totalizează și încheie cu un îndemn la luptă pentru libertate:

Să scăpăm biata moșie

De păgîni și de robie.

Prin această trăsătură a ei, poezia lui Alecsandri se resimte de atmosfera epocii și de idealul artistic al *Daciei literare*. Nimic din aceste preocupări în poezia lui Eminescu: poetul rămîne atașat în mod exclusiv de imaginea iubitei. Celor trei părți ale poeziei lui Alec-

sandri le corespund cele trei strofe ale lui Eminescu. Spreosebire de înaintaşul său, acesta încheie fiecare strofă cu acelaşi vers, făcând astfel ca nu numai poetul, ci întreaga natură să se arate îndrăgostită de iubita lui. Pentru că o altă notă ce diferenţiază poezia lui Eminescu este o dezvoltată prezentare a cadrului naturii în care se desfăşoară sentimentul iubirii. Şi, fapt care trebuie semnalat de pe acum, deoarece el este revelator pentru opera de mai târziu, poetul se lasă furat pe linia comparaţiilor de unele înfiorări senzuale: albul crinului este, pentru el, „alb ca neaua sinului“.

De-aş avea este cea dintîi poezie cunoscută a lui Eminescu; *Doina* este, la rîndul ei, cea dintîi poezie în limba română a lui Alecsandri. Judecaţi după aceste manifestări ale lor, cei doi poeţi prevesteau două temperamente diferite: poezia lui Alecsandri creşte arborescent, în timp ce, tematic şi stilistic, Eminescu aduce o vădită tendinţă spre unitate. Mai apropiată de spiritul popular, *Doina* lui Alecsandri este o sinteză a cîntecului de dragoste şi a cîntecului de viteză din poezia poporului, în timp ce Eminescu, care se leagă de poezia poporană numai în mod indirect, are o notă personală cu mult mai accentuată.

Sînt însă şi asemănări elocvente: ambii poeţi cîntă „doina — doiniţa“, amîndoi au acelaşi vers, amîndoi cultivă bogat diminutivul.

De-aş avea este cea dintîi poezie publicată de Eminescu în revista *Familia* de la Budapesta, revistă condusă la acea vreme de Iosif Vulcan, care-şi ia libertatea de a schimba numele poetului din Eminoviciu, în Eminescu. Din 1865 este datată, în acelaşi manuscris, şi poezia *Din străinătate*, care a fost publicată de asemenea în 1866 în *Familia*. În forma apărută în revista lui Vulcan, poezia exprimă nostalgia pentru locul natal, aspiraţiunile către o viaţă bucolică. Poetul se complăce în atitudine de contrast elementar: totul se bucură în jurul său, el singur este copleşit de dor şi de durere. În forma conservată în manuscris, poezia este însă mai complexă: alături de viziunea vieţii de sat, poetul are şi viziunea iubirii stinse. Ea aduce astfel unele note de ordin biografic, al căror răsunet se poate urmări şi în prima formă a elegiei *Mortua est*, ce datează din aceeaşi epocă. Faptul acesta ne va obliga să revenim asupra ei ceva mai târziu, cînd vom arăta treptele pe care le-a parcurs meditaţia în legătură cu moartea fiinţei iubite în opera lui Eminescu. Ceea ce vom semnală însă de pe acum este faptul că prin unele elemente ale ei — prin formele ritmice, prin anumite repetiţii şi printr-o anumită cadenţă a sentimentului, poezia lui Eminescu ne aduce aminte de poezia nocturnă a lui Gr. Alexandrescu, a cărui operă a influenţat de asemenea începuturile poetului.

Ca ritm şi ca lexic, *O călărie în zori* ne duce către Bolintineanu. Poezia o cunoaştem de asemenea în două forme: una tipărită în

Familia din 1866, cealaltă conservată în manuscrisul amintit mai înainte. În ambele ei forme, opera dezvoltă acelaşi motiv literar: este celebrul motiv al metamorfozelor, pe care îl tratează nenumărate opere poetice, pe care avea să-l facă celebru poetul provençal Mistral, în cunoscutul *Cîntec al Magaliei*, din *Mirèio*. Spre a scăpa de urmărirea iubitului, fata spune că ea se va preface în peşte. El însă o vesteşte că se va preface la rîndul lui în pescar şi va pescui-o; ea se va preface în pasăre şi va zbura în aer, iar el în vînător care o va vîna şi aşa mai departe. La Eminescu motivul nu se degajează complet, dar într-una din strofe el capătă o expresie potrivită:

De-ai fi noapte-aş fi lumină

Blîndă, lină,

Te-aş cuprinde c-un suspin;

Şi în nunta de iubire.

În unire

Naşte-am zorii de rubin.

În întregul ei însă, poezia nu este numai dezvoltarea acestui motiv: accentul ei principal cade pe stările de sentiment ale tînărului care, în ritmul precipitat al cavalcadei, poartă în braţele sale iubirea şi fericirea în chip de fecioară cu sîni de crin şi păr ebenin. Sînt invocate umbrele gigantice ale nopţii, „roz-alb-auroră cu bucle de aur“, narcisele albe, Chloris, Eol, riul, ecoul, — o natură ce se clasicizează în personificări sau una străbătută de personajele poeziei clasice antice. Forma rămasă în manuscris aduce un ritm sentimental mai precipitat şi unele amplificări de natură să varieze aspectul de o stilare prea dulce a primei variante, publicate în *Familia*. Ea accentuează în acelaşi timp elementul senzual, existent şi în prima formă, în care poetul vorbea de „crinii albi ai sînilor“. Dezmembrată, imaginea amîntită-o şi în poezia *De-aş avea* şi ea constituie un punct fix în preocupările poetului din acea vreme. Există în poezia lui Eminescu imagini caracteristice unei anumite epoci din dezvoltarea sa, revelatorii pentru complexul său sentimental. Adolescentul care scria *De-aş avea* şi *O călărie în zori* este obsedat de albul crinilor comparat statornic cu albul sînilor. Expresia ia uneori forme îndrăzneţe, ca în strofa următoare din poezia care ne preocupă:

De-aş fi, mîndră, rîuşorul

Care dorul

Spune florilor din foi

Te-aş cuprinde-n unda-mi caldă

Ca-ntr-o scaldă

M-aş juca cu sîinii-ţi goi.

Din aceeași epocă datează *La Bucovina*, confesiune lirică în care reminiscențe din mitologia clasică se asociază reminiscențelor din mitologia germanică, spre a descrie luminozitatea peisajului bucovinean, spre a preamări geniul ei romantic și spre a da prilej poetului să definească solia lui pe lume: numai la sînul ei, geniile rele, care au descîntat firul vieții lui, i-au lăsat pacea:

... ca să cînt în lume.

De altfel reminiscențe clasice se împletesc și în versurile săltărețe din *Misterele nopții*, precum și în multe alte poezii din epoca de debut a lui Eminescu. Ele arată o anumită disciplină datorită în primul rînd școlii, dar și lecturii proprii. După cum vom avea prilejul să vedem mai tîrziu, legăturile sale cu literatura antică nu se limitează la invocarea unor personaje ale mitologiei clasice, pe care poetul le putuse cunoaște din cartea lui Reinbeck; ele au fost determinante pentru concepția lui despre artă și pentru procedeele sale tehnice.

Temele care preocupă pe poet în începuturile sale literare sînt variate. Un loc important îl ocupă între ele poezia erotică, în evoluția careia *De-aș avea* și *O călărire în zori* însemnează numai stadiul prim, de digitație. Mai adînc în viața poetului se plasează momentul erotic din cea de a doua formă a poeziei *Din străinătate*. Din 1866 datează și poezia *La o artistă*, care se situează pe aceeași linie cu cele amintite — o mărturie convențională de admirație și de iubire ce vine o dată cu ridicarea cortinei și trece o dată cu lăsarea ei. Genul a fost cultivat copios în toate timpurile și manuscrisele lui Eminescu arată că el însuși a mers și alteori pe aceste cărări înflorite. Și totuși, în domeniul acesta complimentul galant cedează cu vremea: în aceeași epocă — data nu se poate fixa cu precizie — Eminescu dă curs liber sentimentelor sale de disperare, în cea dintîi poezie erotică a sa de intensă pasiune. Aceasta este *Amorul unei marmure*, despre care se crede că a fost inspirată de dragostea poetului pentru o artistă din trupa lui Pascali, Eufrosina Popescu, care acoperea cu calități fizice lipsa ei de calități artistice. Artistul avea despre iubire o concepție mai lucrativă decît poetul și poezia, în care se oglindește experiența teatrală a lui Eminescu, măsoară în retorismul ei divergența punctelor de vedere. Dar în amploarea sentimentului și în tăria revoltei față de nesimțirea femeii iubite bat cele dintîi accente autentice de poezie eminesciană. Poetul este încă sub influența copleșitoare a poeziei byroniene, el își scandează sentimentele în repetiții retorice, fluxul abundent al versului se desfășoară în unități tăiate geometric de semnele de punctuație, în interogații ce concentrează regretul pentru condiția sa și dorința de a-și schimba rosturile cu acelea ale lui Satan sau Dumnezeu. Este atitudinea de

revoltă împotriva condiției individuale din care, pe alte planuri și orientată spre alte obiective, avea să ia naștere poezia titaniană. Dar peste zbucnirea lui disperată se ridică mărturisirea unei iubiri care înfruntă disprețul:

Și te iubesc, copilă, cum repede-a junie

Iubește-n ochi de flacări al zilelor noroc,

Iubesc precum iubește pe-o albă vijelie.

Un ocean de foc.

Din ochi de-ar soarbe geniu slăbita mea privire,

De-ar tremura la sînu-mi gingașul tău mijloc,

Ai pune pe-a mea frunte în vise de mărire

Un diadem de foc.

Versurile acestea anunță pe viitorul poet, nu atît prin calitățile lor izolate, nu prin noutatea imaginilor — unele din acestea, cum ar fi aceea ce arată mijlocul iubitei tremurînd la sînul poetului, rămîn în cel mai bun caz intolerabil de îndrăznețe; ele îl anunță însă prin debitul sentimental și prin rapiditatea expresiei.

Poeziile *Din străinătate* și *La Bucovina* exprimă atașarea sentimentală a poetului de țara lui, de locul natal sau de provincia în care își făcea studiile. Iubirea de țară o exprimă el și într-o altă poezie din aceeași vreme, singura poezie strict patriotică publicată de Eminescu în întreaga lui carieră: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*. Iubirea de patrie va intra ca notă componentă și în alte poezii ale sale de mai tîrziu, dar nicăieri ea nu va fi exploatată ca unic motiv într-o operă literară a sa. Nota revine însă frecvent în opera păstrată în manuscris și ea se conjugă în unele împrejurări cu o marcată atitudine xenofobă. Din această complexitate de sentimente avea să se dezvolte mai tîrziu cunoscuta lui *Doină*. Amintesc în ordinea aceasta poeziile *Dați-mi harfă*, *La armă* și mai cu seamă *Horia*, un moment de apoteoză a unui erou al poporului. Prin vers se leagă de Bolintineanu:

Horia pe-un munte falnic stă călare;

prin relieful și conciziunea caracterizării depășește însă îndată pe aceasta:

O coroană sură munților se pare.

Satira o încearcă în *Junii corupți*, poezie datată în manuscris din 1866 și izvorîită, după cum observă Perpessicius, din desfășurarea

evenimentelor ce aveau loc în Italia aceleiași an. Eminescu adoptă de pe acum atitudinea de cenzor moral al societății contemporane și fixează unul din obiectivele luptei sale de ziarist și al satirei de mai târziu: decadența tineretului român, pe care o înflorează cu atât mai adânc cu cât regenerarea poporului italian i se părea un fenomen destinat să măsoare mizeria morală a compatrioților săi. Poezia se deschide pe un ton de invectivă, poetul încearcă aici blestemul în genul lui Heliade, pe care la acea dată îl admira și dorea să-l imite. El dă apoi expresie chemării trecutului: Cesar, Traian, Roma reînviată să fie stimulent al lor; el dă în continuare expresie chemării viitorului: lumea se reînnoiește, tronurile cad o dată cu lanțurile sclaviei și tiranii dispar în infern. Toate acestea se petrec însă aiurea: între români chemarea sa, a poetului ce-și ia rolul profetului cu glas tunător, încărcat de fulgere și de maledicțiune, rămâne fără nici un răspuns. Poezia se încheie astfel într-o negație, dar ceea ce caracterizează negația lui Eminescu în formele începătoare ale sale este tonul bărbătesc, spreosebire de negația resemnată a maturității. Observația nu se valorifică numai în poezia satirică, ci și în ordine erotică: *Amorul unei marmure* se încheie de asemenea cu o înfrângere; dar înfrîntul de acolo nu este un resemnat autentic, un spirit împăcat cu ideea înfrîngerii. O minie tănuțită se acumulează în sufletul său: cu ochiul îngălbenit, cu fruntea vinată și cu fața cenușie, el urmărește „ca un smintit“ icoana femeii iubite. Nimic din adâncă înțelegere și dispreț înalt pentru formele meschine pe care le iau năzuințele omenești. Hyperion este încă departe, neclintit în cerul lui și în noaptea ce-l înconjoară.

Alături de satiră întâlnim oda și elegia. O elegie este *La moartea principelui Știrbey*, alta cea închinată *La moartea lui Neamțu*; ea pune problema sensului vieții, ce va fi reluată în *Mortua est*, care datează în primele ei forme din 1866. Oda este reprezentată prin versurile închinată lui Heliade, care datează de asemenea din 1866 și care sînt publicate în 1867 în *Familia*. Poezia aceasta este semnificativă din mai multe puncte de vedere și de aceea mă voi opri mai îndelung asupra ei. Eminescu menționează aici două tipuri de poeți, judecați după misiunea artei lor: sînt poeți a căror liră vibrează de iubire, și alături de ei cîntăreți ai faptelor mari. *Os magna sonaturum* — vocea care trebuie să vestească acțiunile strălucite — se intitula poezia în manuscrisul lui Eminescu. Și el dă preferință acestor cîntăreți ai acțiunilor mari. Poetul pe care el îl preamărește aici este profetul cu ton apocaliptic, cu ochiul ațintit asupra destinelor lumii. Și cu toată aparatura externă de clasicism antic — ghirlande, Apolon, Vesta, Eol, Erato, toate sînt invocate în versurile lui Eminescu — el este în ultimă analiză același poet a cărui înaltă misiune socială o preamăreau romanticii francezi, în frunte cu Victor Hugo (vezi, Eminescu, *Opere*, I. ed. Perpessicius, p. 17). La o dată

care depășește începuturile, Eminescu poetul avea să fie ispitit din nou de figura bătrînului luptător: cu prilejul morții acestuia, în 1872 — așadar cu doi ani în urma publicării *Epigonilor* — el îi închină o nouă poezie. Nedefinitivă, lipsită de titlu, poezia aceasta, păstrată în ms. 2286 al Academiei Române, aduce adîncimea de sentiment și viziunea largă ce caracterizează opera maturității poetice a lui Eminescu. Moartea nu este un prilej de îndurerare, ci de devoțiune în fața marilor spirite; nu o elegie, ci o odă ne dă poetul cu prilejul acesta, o odă în care el pune în lumină profetismul tonului și al acțiunii heliadiste și subliniază puterea aspră a limbajului — „aspra minie“ a limbii în care era scris *Blestemul* acestui începător de istorie. În forma ei imperfectă, poezia ne dă totuși prilejul să măsurăm distanța dintre arta începuturilor și aceea a primei maturități. Ea nu mai aduce jocul naiv pe dublul motiv al poeziei plăcerii și al poeziei mesianice, împodobit cu ghirlanda divinităților clasice, ci atmosfera gravă în care omul apare cu dimensiuni sporite în așa măsură, încît în jurul lui te simți înfiorat ca de prezența divinității:

...E-o oră grea și mare

Aripele ei negre în ceruri se întind

Astfel lumea-amuțește la-ntunecări solare

Astfel marea-amuțește vulcan ce s-aprind

Cînd prin a vieții visuri — oștiri de nori-apare

A morții umbră slabă cu coasa de argint.

Tăceți! Cum tace-n spaimă a Nordului popor

Cînd evul asfințește și Dumnezeii mor.

Aduceți-vă aminte de-acele nalte poze

De frunțile-n lumină a vechilor profeți

Pe un pustiu de piatră, pe cer d-azur și rose

Trecu un stîlp de flăcări ce lumina măreț

Și-n fruntea unui popor pierdut în chin — e Mose

Și sufletul lui mare adînc și îndrăzneț

Prevede că din sinul pierdutului popor

E viitorul lumii ș-al ei mîntuitor.

El n-a văzut pămîntul promisiiei divine

Viața lui se stinse în munții slabi și suri

Corpul i-l poartă-ntregul pustiu fără de fine

O gînte-ntregă poartă a lui învățători...

În afară de cultivarea abundentă a temei erotice, poezia lui Eminescu se arată de pe acum întrepătrunsă de un puternic sentiment al naturii, fapt care ne va întîmpina și în epoca maturității lui ar-

tistice. Mai mult decât în oricare altă poezie a lui, caracterul acesta este subliniat în *Frumoasă-i*. Poezia datează din 1866, aşadar din primele începuturi ale lui Eminescu. Este o descriere de peisaj estival, bogat în perspective imense şi în amănunte pline de graţie, o încadrare a poetului în natură şi, în final, armonizarea rapidă a întregii frumuseţi a firii cu frumuseţea iubitei:

În lacul cel verde şi lin
Resfringe-se cerul senin,
Cu norii cei albi de argint,
Cu soarele nori sfişiind.
Dumbrava cea verde pe mal
S-oglină în umedul val,
O stîncă stîrpită de ger
Înalt-a ei frunte spre cer.
Pe stîncă sfărmată mă sui
Gîndirilor aripi le pui;
De-acolo cu ochiul uimit
Eu caut colo-n răsărit
Şi caut cu sufletul dus
La cerul pierdut în apus.
Cobor apoi stîncă în jos
Mă culc între flori cu miros,
Ascult la a valului cînt,
La geamătul dulce din vînt.
Natura de jur, împrejur,
Pe sus e o boltă de-azur,
Pe jos e un verde covor
Țesut cu mii tinere flori.
Văd apa ce tremură lin
Cum vîntul o-ncruntă-n suspin,
Simt zefiri cu-aripe de flori
Muiate în miros de flori
Văd lebede, barcă de vînt,
Prin unde din aripe dînd,
Văd fluturi albaştri, uşori,
Roind şi bînd miere din flori.
De ce nu am aripi să zbor!
M-aş face un flutur uşor,
Un flutur uşor şi gentil
Cu suflet voios de copil
M-aş pune pe-o floare de crin
Să-i bea sufletelul din sîn,
Căci am eu pe-o floare necaz:
Frumoasă-i ca ziua de azi!

Dar această ecloziune nestingherită a sentimentelor erotice nu este permanentă. Am amintit mai înainte că poezia începătoare a lui Eminescu se resimte de influenţa lui Byron. La această sferă literară trebuie raportate poeziile în care sentimentul iubirii se asociază durerii şi gîndului morţii. Pasiunea maximă, asociată gîndului morţii, se converteşte în durere la romantici ca Musset sau Byron; ea are acelaşi destin şi la Eminescu. Este la mijloc o influenţă sau este vorba de ceva temperamental? Răspunsul este foarte greu de conturat şi în sfera lui înrudirile temperamentale se cuvin a fi semnalate. Oricare ar fi concluziile la care s-ar ajunge, pentru acest complex de sentimente sînt necesare, ca şi la romantici, în primul rînd ca la Byron, perspectivele vaste. Caracteristică pentru poezia de începuturi este la Eminescu *De-aş muri ori de-ai muri* (1869). Ea aduce o îmbinare a sentimentului iubirii cu cel al morţii:

C-o bucurie tristă te Țiu acum în brațe.
Privire în privire şi sîn la sîn trăim
Şi gura tă-mi surîde şi ochii tăi mă-nvață
Cînd Ținem fericirea pe sîn cîm s-o iubim.

Dar de-oi muri vreodată, copilă gînditoare,
Crezi c-o să-ncet din stele mai mult a te iubi
Şi-o să petrec în pace prin lumile de soare
În care-oi dăinui?

Poezia aduce o atmosferă de interiorizare: poetul ar trebui să fie fericit, dar bucuria lui este tristă. Ce-ar fi dacă-ar muri el? „Prin a nopții de întunec mare” ar veni să-i mîngie ochii gînditori. Ce-ar fi dacă ar muri ea?

Dar de-i muri tu înger de palidă lumină,
O, ce m-aş face atuncea, mărite Dumnezeu?
O să te plîng cu vîntul ce fluieră-n ruină
În rece zborul său?

Înger venit din ceriuri, oi plînge al tău nume,
L-oi semăna-n flori palizi şi-n stelele de foc,
Cînta-te-aş ca şi riul cel scuturat de spume
În nopți ce stau pe loc.

Şi aş primbla durerea-mi pe mări necunoscute,
Prin stînci ce stau în aer, prin munți cu cap de fier,
Prin selbele bătrîne şi prin pustii tăcute —
Prin nourii din cer.

Pin-ce bătrîn și palid, cu cap pleșuv ca stinca,
Aș rumpe de pe liră-mi coarde ce nu mai sînt
Și aș culca în piatră inima mea adîncă,
Cu dorul ei nebun.

Tăria sentimentului este subliniată de permanența lui și încadrarea lui în perspective vaste.

Un capitol aparte din poezia de începuturi a lui Eminescu s-ar putea considera capitolul Schiller. Sînt cunoscute rezervele pe care poetul român le are față de opera lui Schiller, începînd de la o anumită epocă a sa. El vede în marele poet german un factor de disoluție națională, un spirit cosmopolit, a cărui operă este destinată să sfărme rezistențele naționale în numele unei utopii primejdioase. Nici teatrul său nu este apreciat în întregime; anumite opere, comedia minoră în primul rînd este repudiată pentru motivul că ea nu poate provoca progresul artei dramatice.

Lucrurile n-au stat însă totdeauna astfel. În anii săi de vagabondaj, la o dată la care poetul nu fusese cîștigat de idealul național de factură exclusivistă, Schiller era ținut în mare stimă. Cosmopolitismul este discutat de Eminescu între altele în paginile romanului său *Geniu pustiu* și eroul care îi face apologia, visînd distrugerea regiilor și diplomaților, se hrănea cu literatură de politică egalitară, de proveniență germană. Ambianța spirituală era favorabilă unei influențe a poetului german și Eminescu, care recita cu glas tare și cu încîntare poeziile acestuia, ne-a dat în începuturile sale literare și unele traduceri din Schiller: poezia *Speranța* a fost considerată mai puțin o traducere și mai mult o imitație liberă a unei poezii schilleriene cu același titlu; traduceri sînt însă fragmentul *Hector și Andromache*, *Resignațiunea* și, ceva mai tîrziu, binecunoscuta poezie intitulată *Mănușa*, care este incontestabil și cea mai reușită dintre toate.

Pe linia poeziei amintite mai înainte, *O călărire în zori*, se desfășoară pînă la un punct și poezia *Ondina*, pe care poetul o dă drept o fantezie. S-a amintit în legătură cu ea povestea romantică a unui scriitor german, Friedrich de la Motte Fouqué. Mai apropiată însă decît opera lui Fouqué trebuie socotită nuvela *Undine* a lui Fernando Fenneberg, care se publică în traducerea românească a Lucreției Silviu, în *Familia* din 1866. Aceleași virtuozități formale, aceeași întrepătrundere savantă de forme ritmice variate se găsesc și în *Ondina* ca și în amintita *O călărire în zori*. În orele întunecate ale nopții, un tînăr călărește pe un cal turbat, pînă ajunge la un castel fantomatic zidit pe aripi de munte. Ferestrele ard în lumină, cîntări de bard se aud, umbre ușoare dansează ca într-o magie de aur. Și toată poezia nu este decît o întrecere de cîntări și o invitare la iubire. Personaje antice apar din nou în funcțiuni alegorice și

poezia se încheie pe coarda aceasta, ea toată luînd aspectul extern al unei alegorii. Poezia se remarcă în același timp prin cultivarea poeziei romantice, pe care poetul va avea mai tîrziu bunul simț s-o batjocorească. Tînărul înarmat cu o mandolină și stînd la fereastra iubitei sale este un surogat romantic la care poetul se va raporta și în alte împrejurări, dar cu intenții diferite de cele de aici.

Menționez pentru aceeași epocă a începuturilor și poezia *Viața*, care pune probleme de ordin social. Data conceperii ei este nesigură. A fost scrisă însă cu siguranță în tinerețe. Într-un mic ietac ascuns într-o ulicioară strîmtă, la lumina lămpii, o cusătoreasă „își coase ochii într-un tort de în“. Destinul ei este sumbru: sărmană, orfană și slabă, ea trebuie să muncească pe frig, pe căldură, zi sau noapte, pentru o bucată de piine care nu-i va putea zădărnici însă calea spre un final dureros. Singura ei prietenă este o albină:

Rătăcită — ce știi cum — în strada veche
Glasul îi pătrunse la a ei ureche;

Deschizînd fereastra, să intre o lasă
Între flori să doarmă și să-i stea în casă.

Se iubiră cele două proletare:

O insectă-umană, una zburătoare.

Dar într-o zi fata moare. Pe drumul din urmă, albina îi este tovarășă:

Ea zboară aproape și tot mai aproape,
Și vrea cu amica-i deodată s-o-ngroape...

În contrast cu soarta nenorocită a acestei lucrătoare este adusă în scenă figura unui rotund egumen

Cu foalele-ncinse și obrazul rumen

care are totuși curajul să vorbească despre durerile lumii și să afirme că plăcerii trebuie să-i urmeze pocăința. Prin tema și amănuntele aduse, *Viața* trebuie raportată la Thomas Hood, a cărui poezie intitulată *Cîntecul cămășii* are un subiect asemănător, și la *Die schlesischen Weber* a lui Heinrich Heine, ai cărui țesători țes în pînza lor numai blesteme. Dar pentru Eminescu tema socială este și un prilej de a pune, ca și în alte poezii de atunci și ca și în altele de mai tîrziu, probleme de ordin metafizic, în legătură cu rosturile vieții: ce este viața?

Întrebarea revine persistent în poeziile prime ale lui Eminescu, poetul vădînd un spirit torturat de marile întrebări metafizice.

„Gîndirile-s fantome și viața este vis“, mărturisește el în elegia *La moartea lui Neamtu*; „Azi să ghicesc ce-i moartea?“ se-ntreabă el în *Din străinătate*. Iar într-o altă poezie ce ne va preocupa, *Amicului Filimon Ilea*, poetul ajunge să spună:

Ții minte oare cînd te-ntrebai

Ce este omul? ce-i omenirea?

Ce-i adevărul? Dumnezeuirea?

Și tu la nouri îmi arătai.

Natural, mărturiile se pot înmulți și ele toate indică temperatura spirituală în care avea să germineze *Mortua est*. Dar pentru data aceasta ar fi greșit să atribuim lui Eminescu o ascendență în sisteme de gîndire speculativă. Întrebările îl asaltează din scrierile romantico-romantice și preromanticilor, ei înșiși firi meditative în cele mai numeroase cazuri.

Poezia închinată lui Filimon Ilea nu se remarcă numai prin această poziție a spiritului. În cele două forme ale sale ea este semnificativă îndeosebi pentru concepția pe care poetul o are despre propria misiune în lume. A fost publicată în *Familia* (1869) însă datează din 1866, și o cunoaștem în două variante: cea mai concisă este cea publicată în revista lui Vulcan, care elimină versurile de incident biografic ale primei variante. Poezia capătă în felul acesta o linie sobră de meditație pură care-i sporește valoarea, deși de o poezie definitivă încă nu poate fi vorba. Poetul a fost bogat, viața lui a fost încărcată de visuri, dar visurile s-au dus, sufletul lui a devenit sec și pe măsură ce se depărta de el își uita izvorul:

Visuri trecute, uscate flori

Ce-ați fost viața vieții mele,

Cînd vă urmău eu, căzînde stele,

Cum ochiul urmă un meteor,

V-ați dus cu anii, ducu-vă dorul,

Precum cu toamna frunzele trec;

Buza mi-e rece, sufletul sec,

Vieța mea curge uitînd izvorul.

El este o candelă ce arde la icoana, ștearsă de argint, a lui Apolon, dar o candelă ce se topește de patimile puternice care-i bîntuiesc sufletul; ca norii goniți de vînt aleargă pe calea vieții sale și stă pe trecutul său ca o buhă ce țipă pe un mormînt. Viața-i se scurge ca sunetul crivățului în pustii; el se usucă asemenea unei cruci în mijlocul cîmpiei și-și simte gura înnegrită de blesteme. Un vultur este, dar un vultur care își tîrăște aripa frîntă, căruia viscolul ier-

nii îi cîntă moarte, căruia moarte îi rîd tot ce-l înconjoară. Minat de „orcanele patimilor“,

Am uitat mamă, am uitat tată,

Am uitat lege, am uitat tot;

Mintea mi-e seacă, gîndul netot,

Pustiiu arde-n inima-mi beată.

Și totuși, în această dezolantă pustietate a sufletului, o valoare a fost salvată:

Numai prin chaos tu îmi apari,

Cum printre valuri a navei velă,

Cum printre nouri galbenă stelă,

Prin neagra noapte cum un fânar.

Te văd adesea frunte senină

Ca și gîndirea lui Dumnezeu,

Sufletu-ți arde-n sufletul meu

C-o flamă dulce, tainică, lină.

Gîndind la tine nu voi să mor,

Îmi blastăm însuși eu mîntuirea,

Orb, nebun, care blastămă firea,

Ce-ar vrea din frunte-i să sting-un nor.

În manuscrisele păstrate la Academia Română, varianta I-a continuă în felul următor:

Tîrnava prinsă-n galbine maluri

Murmura-n aburi gîndirea sa

Pe cînd primblarea ni rătăcia

Visări, speranțe pe frunți de valuri.

Ții minte, oare, cînd te-ntrebai

Ce este omul, ce-i omenirea

Ce-i adevărul? Dumnezeuirea?

Și tu la nouri îmi arătai.

Dar credeam ambii în adevăr

Sorbeam din aer ca din Dreptate

Priveam în soare ca-n libertate

A fi credeam că-i un drept de fier.

Un an de lacrimi... și tot s-a stins
Nu trec la oameni astfel de glume
Visuri sînt visuri, lumea e lume
Și cu ea cată să te deprinzi.

Dar tot, amice, nu voi uita
Acele doruri tainice, sfinte...
Farmecul vieții, îl ții tu minte?
Cum șoptea dulce, deși mințea.

Versurile aduc inconvenientul că accentuează linia biografică; ele sfișie negația, introducînd imaginea unei vieți fericite și precizează unele contururi care în fluxul sentimental al poeziei trebuiau să rămînă nedefinite. Nu mai poate fi vorba acum de nici o îndoială: imaginea ce se ridică din haos, luminoasă și senină ca gîndirea lui Dumnezeu, este aceea a prietenului cu care își rătăcea visările și speranțele de-a lungul Tîrnavei. Înlăturînd toate momentele acestea, varianta definitivă deschide posibilitatea unei alte interpretări: nu prietenul Filimon Ilea, stenograful care cerea burse pentru continuarea studiilor, apare în fața noastră. Ar putea să apară cel mult, concretizată, imaginea prieteniei ideale, a prieteniei ce se alimentează în cultul comun al artei. Dumnezeu, adevărul, dreptatea, „a fi este un drept de fier“, toate aceste valori sociale — sau supraomenești — multiplicau obiectivele meditației și sustrăgeau spiritul obsesiunii unice a demonului artei. Icoana lui Apolon, amintită în începuturile poeziei, ajungea să fie acoperită de valori străine artei; construită pe temelii cu sensuri divergente, poezia lui nu se putea încheia într-un edificiu unitar și interesul poetic diminuă. Eminescu arată, așadar, un instinct artistic sigur atunci cînd sacrifică strofele de incident biografic. Poezia se distanțează în felul acesta de el, dar distanțarea nu însemnează atenuarea factorului liric. Sîntem încă departe de obiectivarea lirismului eminescian. Sufletul poetului este prea impetuos ca să se imprime direct și cu tărie în toate momentele poeziei sale. Distanțarea se realizează de data aceasta pe latura externă, prin sacrificiul elementului de ordin istoric.

Deasupra prieteniei și aservind în mod integral pe aceasta, avem arta. Jertfele mari: idealuri, bunuri sociale, afecțiuni familiare, toate au fost cerute — au fost impuse chiar — pentru ca poetul să se poată închina în mod exclusiv artei:

Dar dacă gîndul zilelor mele
Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,
Și dacă pentru sufletul meu
Nu-i loc aicea, ci numa-n stele:

Voi, cînd mi-or duce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte,
Să-mi pui cununa pe a mea frunte,
Și să-mi pui lira de căpătii.

Este un moment capital în istoria spirituală a poetului și este cea mai elocventă mărturie a devoțiunii față de artă pe care o înregistra-se pînă atunci literatura română. În partea ei primă, poezia schița atitudinea spirituală ce se găsea la baza *Melancoliei*: trecutul bogat în credințe, prezentul pustiu. Corespondența care se poate stabili rămîne însă numai o corespondență de linii mari și de speranțe. Dacă în ambele poezii poetul ajunge să se simtă înstrăinat de sine, negația din *Melancolie* apare definitivă, în împăcarea ei definitivă cu sine, pe cînd negația care ne întîmpină în partea primă a poeziei *Amicului F.I.* trădează, în expresia ei răsunătoare, zvîcnirile unui spirit care n-a pierdut încă toate posibilitățile sale de luptă. Este însă între cele două poezii o diferență esențială. În *Melancolie* atitudinea pesimistă a poetului este integrală, condamnarea a căzut definitiv și ea este de dimensiuni universale. În *Amicului F.I.* negațiunea inițială nu trădează un suflet deprimat, ea are funcțiunea artistică de a sublinia prin contrast tăria credinței ce se afirmă în final: cu atît mai puternic se reliefează încrederea poetului în valoarea artei, cu cît mai total și mai dureros a fost sacrificiul ce i s-a cerut.

Amicului F.I. este un document prețios pentru istoria spiritului lui Eminescu. O mărturie tot atît de prețioasă, dar care depășește semnificația individuală, o aduce poezia *Christ*, care datează din 1869, așadar din aceeași epocă în care poetul era preocupat de *Epigonii*. Poezia *Christ*² se situează într-adevăr pe linia conceptuală a *Epigonilor* și are oarecum aspectul unui manifest artistic în stil pre-rafaelist. Arta trecutului era stîngace, dar ea izvoră dintr-o credință adîncă. Incapabilă să redea zborul de foc al minții omenești în aproximațiile ei, aducea, ca notă ce-o caracteriza profund, sinceritatea.

Am luat cartea cea vechiă cu păreții afumați
Am deschis unsele pagini cu-a lor litere bătrîne
Strîmbe ca gîndirea oarbă unor secole străine
Triste ca aerul bolnav de sub murii cufundați.

Dar pe pagina din urmă în trăsuri groase și seci
Te-am văzut născînd în paie fața mică și urîtă
Tu Christos în hieroglyphe stai cu fruntea amărită
Tu Mario, stai tăcută, țeapănă, /cu/ ochii reci.

Eră timpi aicea Doamne, cînd gravura grosolană
Ajuta numai al minții zbor de foc cutezător,
Pe cînd mîna-nică copilă pe ochiul cel arzător
Nu putea să-l înțeleagă, să-l imite în icoană.

Icoana pe care o întrevedea credinciosul depășea cu mult pe aceea pe care o realiza artistul.

Însă sufletul cel vergin te gîndea în nopți senine
Te vedea rîzînd prin lacrimi cu zîmbirea ta de înger
Lîngă tine-ngenunchiată mama ta cu triste plîngerii
Ardica palidă, sîntă, către cer a sale mine.

Și pe bolta cea azură, pe cîmpia liniștită
Cîmp albastru ca și marea cu flori de-aur sămănat
Inima visa un astru alb ca crinul înfocat
Stea de-argint curat și palid, de lumină înroșită.

Iar sub steaua călătoare ea vedea pustia-ntînsă
Și prin ea plutind ca umbre împărați din răsărit
Umbre regii și tăcute ce-urmasu astrul fericit —
Strălucea pustia albă de a lunii raze nînsă.

Iar pe muntele cu dafini și cu codrii de măslin
Povestind povești în nopțe au văzut păstorii steaua
Cu zîmbirea ei ferică și cu razele de neaună
Și-au urmat raza ei sîntă la culcușul tău divin.

În timpurile noastre însă arta a înaintat în așa fel, încît poate să redea în chip strălucit imaginea lui Christ. Dar dacă în trecut mîna greoaie nu putea să urmeze zborul avîntat al sufletului, astăzi inima secătuită de credință nu mai poate urma mîna fină a artistului. Bîntuit de suflarea veacului, ochiul lui s-a cumîntit și în Dumnezeu de pe vremuri el vede un om: așezat pe un tron regal, alături de mama sa, văzută la rîndu-i ca o regină, el a încetat de a mai fi o credință simplă și adîncă și a devenit o frază strălucită, o mască regală:

Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul tău
Dară inima-i pustie mîna-i fină n-o urmează
De a veacului suflare inima lui este trează
Și în ochiul lui cuminte tu ești om... nu Dumnezeu.

Paiul criptei azi e d-aur, ești scaldat în mir ș-oleu
Mama ta e o regină, nu femeia cea săracă,
Azi fantazia-i bogată, dar credința este seacă,
Căci în ochii ironiei tu ești om... nu Dumnezeu!

Azi ești frasă strălucită, azi ești masca cea regală
Eri ai fost credință simplă, însă sinceră, adîncă,
Împărat fuși Omenirei, crezu-n tine era stîncă
Azi în marmură te scrie or pe pînză te esală.

Am citat întreaga operă, spre a vă face să vedeți că, deși titlul ei ne-ar îndreptăți să așteptăm o poezie religioasă sau o meditație în legătură cu misiunea umană sau divină a Mîntuitorului, Eminescu ne dă ceva cu totul deosebit: avem într-adevăr a face cu o calificare a artei raportată la condițiunile sufletești ale creatorului. Condiția de căpetenie pe care poetul o cere operei de artă este sinceritatea, condiția de căpetenie pe care o cere artistului este credința. Perfecțiunea tehnică poate să se ridice la mari înălțimi; dacă opera realizată nu freamătă de fiorii unei adevărate credințe, ea rămîne totuși o operă stearpă și condamnată. Dacă am traduce concepția poetului în terminologia consacrată în Occident, ar trebui să spunem că el transpune în cultura română atitudinea preraphaelitilor: prețuirea artei primitive, însuflețită de credință sinceră, și condamnarea perfecțiunii tehnice care, neîntemeiată pe o credință la înălțimea ei, nu poate duce decît la o artă decadentă. Nu vreau să afirm în felul acesta că există o dependență directă între poetul român și preraphaeliții englezi; nu voi afirma lucrul acesta, deși apropierea ar părea cu atît mai justificată cu cît poetul român are în vedere, ca și teoreticienii preraphaeliți, în primul rînd artele plastice; singurul lucru care se poate afirma este identitatea de atitudine, ceea ce trădează existența unui curent de gîndire preraphaelit de dimensiuni europene mai puternice decît se crede în general. De altfel, după cum vom avea prilejul să vedem mai tîrziu, Eminescu nu afirmă această atitudine numai aici; poezia *Christ* este calea cea mai potrivită ce trebuie urmată pentru a înțelege cealaltă poezie în care Eminescu preamărește trecutul credincios și condamnă prezentul secătuit de credință, *Epigonii*, poezie care era destinată să creeze un adevărat curent preraphaelit în cultura română.

Departa de a fi amintit toate poeziile pe care Eminescu ni le-a dat în începuturile sale literare, operele menționate ne dau totuși putința unei caracterizări sumare și provizorii.

Poetul este solicitat de teme variate, dar dintre toate acestea un relief particular capătă tema erotică. Eminescu se anunță astfel de pe acum ceea ce el avea să fie într-o mare măsură mai tîrziu: un mare cîntăreț al dragostei. Am semnalat în ordinea aceasta, ca poli care orientează sentimentele sale, prezența a două personalități: Alecsandri, care avea să-l îndrumeze către poezia efuziunilor ușoare, de fericire, cu înfiorări reduse, și Byron, sub influența căruia poetul își amplifică sentimentele și le adîncește prin asocierea durerii. Menționez în același timp ca o necesitate sufletească a lui Eminescu, care și sub raportul acesta se apropia de marele romantic englez, tendința de evadare din spațiile limitate, evoluția în planuri vaste și contemplarea perspectivelor infinite.

În legătură cu același poet, dar în relațiune strînsă și cu poezia preromantică, ne va apărea Eminescu și în meditația lui închinată

morții iubitei, meditație care își face apariția încă din această epocă și pe care el avea s-o ridice în scurt timp pe culmile cele mai înalte ale artei. Poetul își pune și probleme metafizice (ce este viața? etc.) și caută să le soluționeze. Cu vremea el se va elibera treptat de influențele străine și ne va da o poezie nouă, care va purta marca personalității sale.

Un alt aspect pe care îl semnalăm din poezia acestei epoci este credința în valorile artei. Poetul se crede un predestinat, el se simte mințat de puterea neîndurată a unui destin care i-a prescris durerea tuturor sacrificiilor dar și unica înaltă mângiere pe care arta o aduce spiritelor alese.

Oricât ne-ar întâmpina negația în această primă fază a poeziei sale, poetul rămâne totuși dominat de credința în valorile înalte ale spiritului și pe această latură se diferențiază de pesimismul de mai târziu.

NOTE

1. Pentru relațiile lui Eminescu cu precursorii și, mai apoi, cu poeții postpașoptiști contemporani, v. P. V. Haneș, *M. Eminescu începător*, în *Prietenii istoriei literare*; Radu I. Paul, *Izvoarele de inspirație a citorva poezii ale lui Eminescu*, Cluj, 1934; P. Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu* (studii Eminescu și predecesorii; *Lirica postpașoptistă și Eminescu*); I. Em. Petrescu, *Eminescu. Modele...*, cap. *Universul paradisiac*; Virgil Vintilescu, *Eminescu și literatura înaintașilor*, Timișoara, 1983.

6. *Christ*, ca și restul poeziilor postume, au fost publicate, ulterior redactării cursului lui D. Popovici, de Perpessicius, în monumentală ediție de *Opere*, vol. IV și V, București, 1952, 1958.

PRIMELE AFIRMĂRI

Meditația în legătură cu moartea ființei iubite se leagă la Eminescu într-o mare măsură de poezia preromantică europeană și ea a fost precedată în literatura română de opere care aduceau uneori o atmosferă foarte apropiată. Caracostea a arătat într-adevăr strînsa dependență a lui Eminescu de preromanticul englez Young, ale cărui *Cugetări nocturne* au lăsat urme precise în elegia *Mortua est*¹.

Mortua est este cea mai de seamă poezie pe care Eminescu ne-a dat-o pe tema aceasta; ea este de asemenea cea mai reușită poezie cu acest subiect din literatura română și una dintre cele mai de seamă realizări ale temei în literatura universală. Ea este în același timp, în ordine cronologică, cea dintîi manifestare de mare valoare a poetului român. Toate considerațiile acestea mă fac să mă opresc mai îndelung asupra ei, să caut să descifrez vibrațiunile sufletești personale prin care ea se individualizează față de operele similare ale poezilor români anteriori și ce modalități ale viitoare opere eminesciene sînt cuprinse în versurile sale.

Tema apare de timpuriu în poezia română și ea traduce una dintre cele mai frecvente experiențe umane. Înlăturînd toate celelalte forme și reținînd numai poezia închinată morții iubitei, imaginea primă care răsare în mintea noastră este aceea a lui Costache Conachi, cîntărețul plin de patimă al Zulniei și cîntărețul adînc îndurerat al morții acesteia. Poeziile pe care el le închină morții femeii iubite sînt zbucniri spontane ale durerii sale și dacă umbre străine se prelungesc asupra lor, acestea trebuiesc căutate în sfera literaturii populare, de ale cărei bocete poetul nu este pe de-a-ntregul străin.

Cu totul diferită este situația lui Vasile Alecsandri. Se știe că primele sale poezii sînt scrise în limba franceză. Una dintre acestea este intitulată *La jeune fille* și este închinată morții unei tinere fete. Este vorba de Alphonsine Théotolinde Cot, fiica unuia dintre profesorii săi de la Paris, pe care de altfel poetul român nu avusese prilejul s-o cunoască. Alecsandri pleacă de la o operă asemănătoare franceză datorită chiar d-rei Cot, ea însăși înzestrată cu daruri poetice. Pe o linie paralelă se putea aminti elegia D-nei Adèle Hommaire de Hell- închinată morții tinerei poete franceze Elise Mercœur, elegie pe care Asachi o reproducea în coloanele aceleiași re-

viste în care publica și elegia lui Alecsandri, *Spicuitorul moldo-român*. În îndoița ei năzuință de a da expresie durerii poetului și durerii tatălui celei dispărute, *La jeune fille* nu trece dincolo de primele acorduri ale unei lire pe care n-a lunecat încă nici o mină de mare maestru. Incontestabil superioară acesteia este cunoscuta *Dedicație*, provocată de moartea iubitei poetului, Elena Negri. Oricît de prețuită ar fi fost, oricît de prețuită continuă să fie, iubirea și durerea poetului n-au găsit cu toate acestea expresia lor cea mai fericită în această operă, ci într-o poezie mai puțin cunoscută, *La Veneția mult duioasă*. Timpul s-a scurs, el a atenuat stridența sentimentului, a șters în același timp contururile prea materiale ale faptului. Durerea s-a așezat liniștit în sufletul poetului și ea găsește un punct de sprijin în melancolia caldă ce îmbracă amintirile lui despre orașul lagunelor. În același cadru venetian, dar izvorînd dintr-o mișcare mai vie a sentimentului și retorizînd oportun, *Dedicația* aduce oarecum o oficializare a durerii și un eroism verbal ce a putut fi apreciat timp îndelungat. Alecsandri concentrează aici toate clișeele lipsite de expresivitate ale artei sale poetice, toate îndrăzelile sale nefericite de inovație lexicală: iubita lui nu este numai o stea — dulce, dragă sau lină — ci și o stelută, și chiar o stelută zîmbitoare; ea este de asemenea o „frumoasă îngerelă cu albe aripioare“, este un „vis de aur“ și chiar, ceea ce era mai grav pentru o elegie de genul acesta, „o dulce dezmierdare“. Așadar toate culorile spălăcite ale Parnasului alecsandrin și tot nectarul zăcut al Olimpului său erotic. Și totuși în poezia aceasta, cu avînturi încătușate în șablon și convenție, se poate surprinde și o mișcare ușoară de simțire reală: este momentul în care poetul, trecînd dincolo de efuziunile despletite și apostrofate, rememorează scene venețiene din iubirea sa. Strofa se încarcă cu o povară inutilă în partea ei primă, dar un regret plin de căldură și de lumină o înfiorează în partea a doua. Ne găsim în felul acesta pe calea ce avea să ducă la opera amintită mai înainte, *La Veneția mult duioasă*, în care poezia erotică se menține în măsura în care sentimentul iubirii se întrepătrunde cu sentimentul cadrului. Și ne găsim în același timp pe calea ce avea să ducă la evocarea discretă din *Serile la Mircești*, cea mai poetică apariție a imaginii Elenei Negri în întreaga operă poetică a lui Vasile Alecsandri.

O cultivare copioasă a convenționalului aducea și Bolintineanu în a sa *O fată tinăra pe patul morții*, poezia care a creat ca prin magie faima și popularitatea autorului. S-a văzut într-însa influența poetului francez André Chénier, a cărui *Tinără captivă* aducea în lamentațiile ei o atmosferă sentimentală asemănătoare poeziei lui Bolintineanu. Ea a putut fi raportată însă cu tot atîta îndreptățire la poezia *Căderea frunzelor* a lui Millevoye. În realitate, se pot urmări unele corespondențe între poezia română și poeziile franceze

amintite și s-ar putea urmări unele corespondențe și în numeroase alte poezii pe aceeași temă. Ea traduce o tristețe elementară și pe raza vastă a acestui sentiment sînt posibile multiple întîlniri. Sînt multe rezervele pe care le stîrnește poezia lui Bolintineanu: una dintre cele mai serioase este cultul involuntar al contradicțiilor, pe care tăria sentimentului și fluiditatea versului izbutesc să le atenueze în parte. Poetul se mișcă apoi de predilecție în imaginile și situațiile convenționale ale Arcadieii, peste care aruncă haina cernită a elegiei lamartinienne. Și de altfel fecioara pe care Bolintineanu o sortează morții nu aducea resemnarea binecrescută a diafanelor victime romantice; resemnarea ei era numai relativă, ea ar fi cedat bucuros altora înfietația în cursa către împărăția umbrelor. Poezia realiza însă pe linia expresivității anumite simetrii și repetiții, calități care, laolaltă cu fluiditatea versului, aveau să o impună timp îndelungat cititorilor.

Într-o situație cu totul aparte se găsește sub raportul acesta Gheorghe Asachi, care a fost ispitit de asemenea de temă. Este vorba despre poezia închinată iubitei sale Bianca Milesi, care figurează în versurile sale sub numele de Leuca. Idila dintre dinșii ia capăt în anul cînd poetul moldovean este obligat să părăsească Roma. Bianca Milesi moare în 1849 și poezia care ne interesează se fixează la această dată. Îndelungata despărțire a purificat pînă la angelizare sentimentele poetului, îndrumate de altfel de la natură către forme lipsite de orice fior de senzualitate. Și pentru că Asachi se plasează pe planul opus aceluia pe care se situează Eminescu, voi insista mai mult asupra lui cu scopul de a sugera din analiza operei sale, care puteau fi modalitățile în care urma să se realizeze elegia eminesciană. Pentru Asachi moartea iubitei este un prilej potrivit să-și aducă aminte de înaltele ei virtuți și să le preamărească. Elegia lui este în strînsă legătură cu erotica și nu se poate înțelege decît laolaltă cu aceasta. Iar erotica sa este, asemenea aceleia a lui Alecsandri, o poezie de preamărire a femeii iubite, dar și o poezie de preamărire a peisajului italian în care se desfășoară iubirea sa. Dar Asachi nu se leagă de Veneția, ci de Roma; nu de o cetate care murea, ci de una care murise lăsînd posterității drept moștenire cultul auster al virtuților. Prin structura lui spirituală, poetul este un latinist și iubirea lui are oarecum aspectul unui act ce se desăvîrșește în cadrul programului cu severități franciscane al acestei școli. Leuca este în primul rînd o concentrare de calități morale, sub radierea puternică a cărora materialitatea ei se atenuază pînă la diafan. Iubita lui Asachi nu are brațe făcute pentru îmbrățișare, nici nu vine la el încărcată de sărutări ca Elena Negri. Din ființa materială, ea nu păstrează decît ochii luminoși, a căror lumină este mai degrabă un simbol al vieții morale și un element prin care iubita devine ea însăși o notă luminoasă în luminosul peisaj italian. În

căutarea temelor luminoase care să fie preamărite pe lira lui, fan-
tezia poetului este solicitată să se oprească asupra frumuseții și vir-
tutii femeii iubite:

Ușurel pe munte Pincio între pinii verzi răzbate,
De virtute și frumusețe acolo-i videă minune.
Acolo zina mea trece pe cărările-ncântate,
Strălucind ca o lumină care niciodat-apune.

Apariția Leucăi în cadrul acesta roman și viziunea plastică a cără-
rilor ce urcă pe Monte Pincio printre pinii verzi îți dă impresia că
pentru poetul român om și natură își pierd deopotrivă contururile
individuale, se prelungesc unul în altul și se spiritualizează unul prin
altul. Dar frumusețea plastică a peisajului astfel animat este con-
curată puternic de frumusețea valorilor morale: amorul nu își face
singur apariția în versurile lui Asachi, el este escortat pas cu pas
de virtute și de spiritul înțelept. Exprimând fericirea sau durerea
în iubire, poezia lui Asachi nu arată pe poet plecat asupra vieții
sufletești proprii, cu atenția fixată pe planurile interioare ale sim-
tirii sale. Lui Asachi îi lipsește vocabularul indicat pentru analiza
directă a stărilor sentimentale, de aceea el face ca această simțire să
trăiască în elementele naturii și, detașând-o astfel de sine, să o poa-
tă contempla și analiza ca pe niște valori obiective. Prin această
latură a sa, poezia erotică a lui Asachi subliniază factura spirituală
clasică a poetului și ne dă posibilitatea unei definiri a lui în cadrul
literaturii române. Pentru cine are în vedere felul caracteristic în
care Vasile Alecsandri reacționează în fața durerii, apropierea între
el și Asachi răsare în mod spontan. Nici Alecsandri nu poate con-
centra atenția sa timp îndelungat asupra vieții sufletești. Ochiul
său este atras îndeosebi de jocul de imagini al lumii exterioare, via-
ța care palpită în opera lui este în primul rând o desfășurare de ele-
mente picturale în care tonul clar și contururile definite sînt cul-
tivate în chip prevalent. Acesta este cazul poeziei amintite puțin
mai înainte, *Dedicație*. Deși moartea ar trebui să formeze momentul
central al elegiei, poetul evadează din sfera sentimentelor negative
și se refugiază în amintirea zilelor fericite, „luminoase și îndum-
nezeite“, în amintirea nopților „Venețiene și pline de-ncântări“. Spi-
rit mediteranean, îndrăgostit de armonie, de lumină și de culoare,
Vasile Alecsandri este anunțat în aceste direcții de Asachi, care adu-
cea literaturii române același spirit mediteranean și aceeași clasică
adeziune la tot ce este lumină, armonie și ordine. De aceea nu tre-
buie să ne surprindă că ultimul moment al acestei drame sentimen-
tale care ar trebui să dea expresie patimei ce culminează și dispe-
rării sale, în loc să vibreze sub accentele zguduitoare ale deznădăj-
duirii saphice se desfășoară discursiv pe treptele logice ale tratate-

lor de retorică. Simțirea poetului nu izbucnește năvălitoare rupind
în fața ei toate zăgazurile, ci se desfășoară liniștit, pe drumurile
sigure trase de înțelepciunea omenească. Iubirea lui nefericită nu
l-a dus la negație și la revoltă, el a scos dintr-însa o lecție de ordin
moral și umanitar: simțirea lui, căreia nu-i era îngăduit să ardă pe
altarul sacru al dragostei, se convertește în setea imperioasă de bi-
nele general, de binele patriei. Faptul acesta constituie bilanțul mor-
al pe care poetul construiește poezia închinată morții Biancăi: por-
nind de la acest eveniment, care în mod firesc ar fi trebuit să ducă,
în ordinea poetică, la elegie, Asachi nu se lasă copleșit de durerea
morții, el se simte atras de înaltele calități morale ale dispărutei și
în felul acesta poezia lui se sustrage tonului minor și capătă accente
puternic înstrunate de odă. (*Consacrat memoriei de Leuca, în Cule-
gere de poezii, 1863*).

Poezia liliată a lui Bolintineanu se îneca în convențional și su-
comba sub greutatea contradicțiilor interne. În altă ordine de idei,
am văzut că ea nu exprima propriu-zis durerea pe care o încearcă
iubitul la moartea iubitei sale, ci durerea unei tinere fete ce se gă-
sește în pragul morții. În felul acesta, apropierea făcute între poe-
zia lui Bolintineanu și aceea a lui Eminescu ignorează un fapt esen-
țial: că, în ultima analiză, cei doi poeți nu tratează aceeași temă.

Aceeași temă este tratată, însă în *Dedicația* lui V. Alecsandri.
Lăsînd totuși ca sentimentul elegiac să fie concurat și atenuat de
sentimentul naturii și de rememorarea unor scene de iubire fericită
din trecut, poetul se arată și aici ceea ce a fost el întreaga lui viață:
un spirit care evită durerea, inapt să se coboare în adîncurile su-
fletești.

Mai departe decît Alecsandri mergea pe linia aceasta Asachi: în-
drăgostit de marile valori morale, moartea iubitei este pentru el un
prilej de preamărire a înaltelor calități sufletești ale acesteia. Ca și
la Alecsandri, sentimentele sale de iubire și durere își asociază un
puternic sentiment de adorație a Italiei și în exprimarea acestor va-
riate stări afective tonul elegiac este înăbușit și poezia capătă ac-
cente de odă.

Nimic așadar la toți poeții aceștia din voluptuoasa adîncire în
durere. Adevărata elegie la moartea iubitei rămînea să fie creată și
Eminescu este cel care o creează.

Am amintit mai înainte că unul dintre punctele de articulație
ale elegiei lui Eminescu este elegia preromantică. Lucrul acesta a
fost urmărit de aproape de profesorul Caracostea și eu vă rog să
urmați totul în studiile sale. Dar în legătură cu aceeași poezie am
amintit mai înainte și poezia *La o mamă* a lui Alecsandri, apărută
în *Foaia Societății* de la Cernăuți din anul 1865. Apropierea între
cele două opere sînt atît de izbitoare, încît unii cercetători — Iorga
în primul rând și Călinescu după aceea — s-au simțit îndreptățiți să

afirme că *La o mamă* nu aparține lui Alecsandri, ci lui Eminescu. Alecsandri este prezent într-adevăr în preocupările autorului elegiei *Mortua est*, dar nu poezia amintită aici a reținut în mod special atenția lui. Unul din cei mai minuțioși cercetători ai raporturilor literare dintre Alecsandri și Eminescu, I. M. Rașcu, stabilește că răsunetele cele mai puternice ale lui Alecsandri în *Mortua est* nu vin din poezia publicată în *Foaia de la Cernăuți*, ci din alte opere în care era vorba însă de același fapt: moartea iubitei. În această situație se afla poezia *Dri-Dri*, amintită în *Epigonii*, în care Alecsandri plânge moartea unei artiste pariziene, ale cărei grații el avusese prilejul fericit să le cunoască de aproape și să le prețuiască. El se simte atras însă în mod cu totul deosebit de o altă poezie a lui Alecsandri, *Emmi*, în care era vorba de asemenea de moartea unei tinere fete. Ceea ce a putut determina pe Eminescu să aibă într-o stimă deosebită această poezie n-a fost numai tema, ci și rezonanța înrudită a numelui fetei deplînse. *Emmi* este prezentă în mintea lui Toma Nour, eroul din *Geniu pustiu*; ea servește drept temă pentru o încercare dramatică eminesciană, intitulată *Amor pierdut — viață pierdută*, în care, fapt semnificativ, imaginea Italiei cu cer senin, cu mare albastră, cu alei de naramze, se plimbă așa cum se plimbă și în versurile lui Alecsandri; dar în care, fapt tot atât de semnificativ, chemarea Italiei este contrabalansată de chemarea Bucovinei cu castele în ruină și cu luna galbenă fugind printre norii negri. În afară de aceste poezii, *Dedicația* amintită mai înainte a fost de asemenea prezentă în mintea poetului, care se resimte de o ușoară influență din partea ei, care transcrie în manuscrisele sale unele versuri sau strofe izolate dintr-însa. Se știe — se știa de asemenea și pe vremea lui Eminescu — că poezia lui Alecsandri era dedicată unei Elene, Elenei Negri; și s-a emis ipoteza că faptul acesta a determinat pe Eminescu să intituleze elegia sa, în prima ei formă, *Elena*. Acesta este într-adevăr titlul sub care figurează varianta primă a ei, în ms. 2259 al Academiei Române. Natural, aceasta rămîne o simplă ipoteză. Poezia lui Eminescu izvorăște în primul rînd dintr-o experiență personală și s-ar putea ca titlul ei să fie în funcție de această experiență. Poetul a renunțat însă de timpuriu la el, deoarece sub forma aceasta incidentele biografice se transpuneau prea direct și prea crud în poezie. Se observă într-adevăr de timpuriu la Eminescu năzuința de a elimina notele particulare, de a se ridica la general. Poezia discutată anterior, *Amicului Filimon Ilea*, care figurează sub acest titlu în manuscris, reduce la inițiale numele propriu în forma publicată: nu *Amicului Filimon Ilea*, ci *Amicului F.I.* Aceeași năzuință de a șterge incidentele a impus sacrificiul primului titlu al elegiei *Mortua est*. Dar alături de acest argument, care se întemeiază pe concepția generală a poetului despre poezie, cred că se poate învoța un altul, izvorît din natura însăși a elegiei ce ne preocupă.

Pentru o operă care înfățișează sufletul omenesc în zbuciumul lui nebun sub hotărîrea neînfîntă a destinului, primul titlu apărea cu totul nepotrivit: cadența lui lină, timbrul vocalic în care se încheia, erau de natură să sugereze o desfășurare lentă a sentimentelor și cereau o atmosferă clară. Poezia nu permitea însă aceasta; de aici necesitatea de a căuta un titlu adecvat și prin sensul lui, prin structura lui fonetică, prin tăietura bruscă a finalului, care nu îngăduia vibrațiuni în continuare. *Mortua est* se impunea: bătea în el aripa dură a unui destin implacabil și astfel el făcea un bloc unitar cu poezia.

Am arătat mai înainte zona literară în care se plasează elegia *Mortua est*. M-am raportat deopotrivă la elegia preromantică și la poezia cu aceeași temă a lui Vasile Alecsandri, dar semnalăm totodată existența unei experiențe personale de la care pornește opera. Într-adevăr, spreosebire de celelalte prime încercări poetice ale sale, care au luat naștere sub influența strînsă a unor modele străine, *Mortua est* traduce în primul rînd o puternică experiență personală și realizarea ei estetică s-a făcut progresiv, pe măsură ce sentimentul s-a degajat de sedimentele biografice și a căpătat o semnificație generală. Urmează de aici că poezia a parcurs mai multe stadii, legate într-o măsură diferită de faptul biografic inițial. Din fericire, manuscrisele poetului ne îngăduiesc să urmărim de aproape atât experiența ce se găsește la baza poeziei, cât și treptata elaborare a acesteia.

Cele dintîi indicații le-am notat în legătură cu poezia *Din străinătate*, așa cum aceasta figurează în manuscrisul 2259. Este vorba acolo de nostalgia pentru locul natal, de dorința unei vieți de liniște și de iubire la țară, dar și de amintirea unei idile ce s-a încheiat în doliu. A-nîlînit-o în luncă, într-o zi de primăvară; avea părul negru împletit în coade, ochi de foc și față zîmbitoare. Ea și-a plecat ochii plini de timiditate, iar el s-a oprit săgetat pe loc. Memoria nu-l ajută să-și amintească tot ce s-a întîmplat atunci. Dar în veghile lui nocturne îi răsar în față biserica, mormintele și-o cruce neagră. Și încă de pe acum — sîntem în 1865 — meditația îl ispitește și ea se toarnă în forme crude:

Azi să ghicesc ce-i moartea? Iată ce-mi mai rămîne.
Știu eu de ce-am iubit-o? Știu eu de ce-a murit?
Adesea nu dorm noaptea... gîndesc, răsîndesc bine
Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit.

Sîntem încă departe de „capu-mi pustiu cu furtune“, dar drumul este indicat de poet din primele mișcări. O mărturie prețioasă în această ordine o păstrează manuscrisul 2252 din biblioteca Academiei Române. Într-o poezie, căreia poetul nu i-a dat forma definitivă,

vă, el își amintește de acea primă înfiorare de dragoste și retrăiește durerea ce i-a pus capăt:

O, dulce inger blind,
Cu ochi uimiți de mari,
La ce mai reapari
Să-ngreui al meu gând?

Părea că te-am uitat,
Că n-oi mai auzi
Că-mi amintești vo zi
Din viața mea de sat!

Mai poți să-ți amintești
Cum noi îmblam desculți
Și tu steteai s-asculți
Duiioasele-mi povești?
Spuneam cum au îmblat
Frumos fecior de crai
În lume nouă ai
Iubita de-au aflat!

Ca și cînd te-ai mira
Tu ochii mari făceai,
Deși mă pricepeai
C-o spun în pilda ta;
Și-apoi cînd te rugam
Să-mi spuî de mă iubești
Prindeai ca să șoptești
Cu buzele abia!

Și-mi răspundeai cu dor:
„Tu nu mă vei căta,
În veci rămîn a ta
Căci drag îmi ești de mor...”

Uitași al tău cuvînt:
Nu m-ai chemat să viu
Alătura-n sicriu,
La stînga ta-n mormînt!

Dar azi, cînd se părea
Că-n veci eu te-am uitat,
Tu iar te-ai arătat
Ca-n tinerețea mea;

Suflarea ta ușor
Zburat-au răcorînd
Și-ncet întinerînd
Întîiul meu amor

Mai tare să-mi vorbești
— De mine ce te temi? —
S-aud cum tu mă chemi
Acolo unde ești!
Curînd, curînd și eu
Îmi pare c-oî pleca
Pe dulce urma ta,
Iubit copilul meu!

În această ambianță sufletească a luat naștere *Mortua est*. Afară de unele versuri sau strofe izolate, care se află împrăștiate în alte manuscrise, poezia se află în toate variantele ei în ms. 2259 al Academiei Române. Prima și a doua variantă, care prezintă aceeași grafie, sînt datate din octombrie 1866. Data aceasta nu corespunde însă datei la care a fost elaborată, ci aceleia cînd ea, împreună cu altele, a fost transcrisă în același manuscris. În prima ei formă, elegia era intitulată, după cum am amintit mai înainte, *Elena*. Poetul a revenit însă ulterior, adăugîndu-i titlul definitiv.

Textul definitiv al poeziei a fost publicat în *Convorbiri literare* din 1 martie 1871 și el a fost precedat în coloanele acestei reviste de alte două poezii ale lui Eminescu, *Venere și Madonă* și *Epigonii*, prima apărută la 15 aprilie 1870, a doua la 15 august în același an. Dacă totuși găsesc necesar să înfrîng criteriul cronologic al apariției lor și să vorbesc mai întîi de poezia închinată morții iubitei, o fac pe de o parte pentru motivul că, în elaborare, aceasta precede pe celelalte, iar pe de altă parte pentru că ea ne dă prilejul să urmărim de aproape procesul de creațiune poetică la Eminescu. Bogatul material din care poezia s-a degajat în liniile ei definitive a fost concentrat de Perpessicius în capitolul documentar al ediției sale. Editorul a depus o muncă remarcabilă, prin calitatea și rezultatele ei, în descifrarea textului eminescian, care, după cum se știe, aduce greutatea mari la fiecare pas. Cu toate meritele sale însă, ediția amintită nu poate fi pusă la contribuție pentru cercetarea adîncă a poeziei care ne preocupă. Din multiplele motive care s-ar putea aduce, eu voi aminti unul singur: pe baza materialului rămas de la poet, editorul creează o variantă pe care Eminescu n-a scris-o niciodată. La cîtva timp după transcrierea variantei a doua, poetul revine asupra temei și pe aceleași pagini, în margini, modifică unele strofe ale acesteia și adaugă altele cu totul noi. Perpessicius combină unele strofe din varianta a doua cu unele din aceste strofe tîrzii și ajunge

astfel să ne dea o formă nouă a poeziei, foarte apropiată de textul definitiv. Nici o indicație a poetului nu-l autoriza să sacrifice anumite pasaje din varianta a doua sau din forma adăugată ulterior. Alegerea și aranjarea materialului s-a făcut avîndu-se în vedere forma definitivă a poemei, așadar o operație posterioară și care nu se aplica direct materialului cu care lucrează editorul. În aceste împrejurări, cercetarea nu poate face abstracție de manuscrisele poetului.

În asperitățile ei formale, în ezitățile și revenirile ei, prima variantă trădează nesiguranța începătorului.

Redusă la momentele ei capitale, poezia, care poartă întipărită de-a lungul ei durerea pricinuită de moartea iubitei, prezintă o schemă ascendentă. În primul rînd, poetul își pune o serie de întrebări în legătură cu viața și cu moartea. Timbrul preromantic al dubiului între existență și neexistență își asociază, în spiritul artistului ambulant de pe acea vreme, o expresie shakespeariană: „A fi sau a nu fi?” Răspunsul la această întrebare i-l pune la îndemînă Bolintineanu și el constă în viziunea macabră a scheletelor, în mijlocul cărora iubita lui își arată craniul vid și, sub frunte, fundurile pustii în care, în viață, scinteau diamantele de foc negru ale ochilor. Manieră și convenție era întrebarea, modă literară este răspunsul: Bolintineanu introdusese în literatura română poezia cadavrelor și meditația anemică asupra craniilor smulse mormîntului. Dacă meditația de esență preromantică răspundea unei trăsături temperamentale a lui Eminescu, macabrul romantic depășea viziunea proprie lui. Poezia nu poate crește pe aceste elemente. Finalul aducea însă o zbucnire de altă natură, care scapă modei zilei, care traduce poetic o vibrație sufletească adîncă: revolta împotriva divinității, care a sortit lumii, care a sortit iubitei sale un sfîrșit atît de dureros: viața nu este decît vis, dar un vis ce se încheie în mormînt. Și dacă acesta este destinul lumii, ce trebuie să facă? Să ridă ca nebunii, să bles-te-me, să plîngă? Acesta este scopul vieții? Și scopul pentru care a fost creată iubita, a fost ca ea să moară tînră? Existența este lipsită de sens, pe fața vînată a celei moarte nu este scris numele lui Dumnezeu. Momentul acesta de revoltă împotriva lui Dumnezeu este partea cea mai puternică a meditației din prima lui variantă și singura care s-a încheiat într-o formă artistică apropiată de desăvîrșire. Prelucrările ulterioare nu-l vor modifica decît foarte puțin.

Tensiunea înaltă pe care sentimentul o atingea în acest punct și care pune în lumină fibra byroniană a sufletului lui Eminescu nu putea fi echilibrată de momentele poetice precedente. Reflecțiunile în legătură cu caducitatea vieții omenești ocupau în economia poeziei un spațiu prea dezvoltat și sugerau ca încheiere o împăcare cu hotărîrea destinului. În afară de aceasta, momentul nu fusese expurgat pe de-a-ntregul de elementele biografice: lipsită de aur, lipsită de nume, tîrnăra fată nu avusese parte în lumea aceasta de-

cît de calomnie. Era prea multă zgură pămîntească pentru ca poezia să-și poată întinde liber aripile; era prea resemnată atitudinea poetului, pentru ca ea să poată justifica revolta din final. Pentru că în forma ei definitivă elegia avea să se construiască pe final. Și cum, prin revolta lui împotriva destinului, finalul avea trăsăturile bine marcate ale unui gest titanian, poetul putea să creeze perspectivele adecvate, eliminînd, adăogînd și adîncind.

Începutul îl face varianta a doua a elegiei. Ea ne dă prilejul să urmărim în începuturile sale procesul prin care această poezie, nedefinită în sentimentele și concepția sa, ajunge să se unifice în cele din urmă pe linia titanismului. Prima mișcare era destinată să creeze perspective spațiale și să rețină totodată mai îndelung atenția asupra copilei moarte, a cărei imagine era sacrificată, în prima variantă, în avantajul reflecțiilor în legătură cu soarta generală a omului. După prima strofă, care în liniile ei mari rămîne aceeași în toate variantele, urmează două strofe ce constituiesc punctul de plecare al imaginii în care Eminescu avea să prindă cîmpul uranic: (ms. 2262, f. 13).

Tu treci pe cînd noaptea e-o abra-cadabră

Și-n ceruri, de stele s-aprind candelabre

Ce sala albastră a lumii luminează,

Cu noul rege, cu luna regină.

Tu treci fericită astfel cît îmi pare

Că vîd cum prin nouri tu treci ca o zare,

O zare de aur, un vis fericit,

O umbră de raze, un înger iubit.

Versurile acestea s-ar impune să fie cercetate între altele sub raportul contribuției pe care elementul cromatic o aduce constituirii imaginii eminesciene, în evoluția cronologică a ei. Cromatica poetului este în strînsă corelație cu viziunea lui despre lume și constituie adeseori termenul material al unei antiteze care asociază elementului moral elemente de ordin fizic.

Am amintit despre existența unor imagini ce definesc viziunea poetului la epoci determinate din viața sa și am dat un exemplu de imagine caracteristică începuturilor. O altă imagine caracteristică aceleiași vîrste este aceea pe care, cu un termen împrumutat din poezia horatiană, am putea-o numi *pallida mors*. Imaginea morții ia uneori în poezia lui Eminescu aspectul unei ființe moarte, dar o ființă ale cărei determinări individuale îngăduiesc totuși spiritului contemplator evaziunea în general și-l ispitesc către simbol: în aceste împrejurări, moartea însemnează lumea, moartea însemnează pămîntul; însemnează legea supremă a lumii și pămîntului.

Viziunea macabră a lumii scheletelor, pe care poetul o aducea în prima variantă a poeziei și o menținea și în cea de a doua constituie o analiză a imaginii morții. Eminescu este însă un poet al contrastelor. Scheletele, moartea, pământul alcătuiesc planul întunecat al unui tablou de proporții, ale cărui regiuni superioare sînt luminate de luna regină, de stelele adunate în candelabre. Transpunînd totul în lumea morală, el creează astfel două planuri contrastante: unul întunecat, al durerii, al morții, al pământului; celălalt luminat, al speranței, al cerului. Un vers la care poetul a renunțat, intercalat în strofa a doua a celei de a doua variante a elegiei dă o expresie pregnantă ideii; iată-l:

Pământul în doliu și cerul în stele.

„Pământul în doliu și cerul în stele“ se află laolaltă în sufletul poetului și el se zbate într-o luptă dramatică în încetușarea lui de lumea pământului și în năzuințele lui către cer. Dacă nu mi-ar fi teamă că apropierea mea i se va da o semnificație pe care ea n-o poate avea, aș aminti aici celebrul poem al lui Byron *Cer și pământ*: expurgat de fabulă, contemplat în valorile lui simbolice, poemul acesta dezvoltă un contrast asemănător. Dar dacă cele două opere își corespund prin baza pe care se dezvoltă, ele se deosebesc prin postulatele morale ce le încoronează.

A doua diferență notabilă între cele două variante o constituie intercalarea unei strofe noi în a doua formă a elegiei. După ce arată neplăcerile pe care tinăra fată le avusese în scurta ei viață pămîntească, poetul continuă arătînd avantajele morții:

O, moartea e-un caos, o mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu stele-nflorit
Cînd viața-i un basm pustiu și urît.

Meditația prinde astfel din nou firul general al soartei omenesti. Ea ne face să vedem în moarte suprema fericire: moartea este singura realitate, ea ne eliberează de iluzia urîtă a vieții și ne deschide porțile luminii. Să nu ne oprim la ceea ce ar putea să pară contradicție. Poezia se desfășoară dialectic, dar la baza ei se găsește zbuciumul sufletesc al celui încercat de cea mai mare durere și raționamentul transpune drumul în zig-zag al sentimentului.

Cer și pământ, viață și moarte — opozițiile izvorăsc liber din meditația asupra destinului omenesc și constituiesc cele două planuri de manifestare caracteristice temei poetice titaniene.

Privind astfel comparativ cele două forme ale elegiei *Mortua est*, constatăm că prima variantă aducea un singur moment de

simțire sinceră și de poezie: era zbucnirea de esență titaniană a revoltei din final. Cum poezia era făcută să se dezvolte pe momentul acesta, varianta a doua trebuia să adîncească spiritul titanian al poeziei.

Într-adevăr, poetul indică aici cele două planuri contrastante pe care avea să se desfășoare poezia și sugerează — în forme încă stinse — perspectivele infinite ale spațiului ceresc. Modificările aduse ulterior aveau să adîncească aceste trăsături. Îi va rămînea însă poetului și sarcina de a da o linie fermă meditației, de a elimina datele de biografie crudă și pasaje de crudități cadaverice; îi va rămînea mai cu seamă sarcina de a generaliza sentimentul la potențialul titanian al finalului.

La o dată care nu poate fi precizată, el a revenit asupra elegiei și a supus-o unor transformări fundamentale. Lăsînd pentru moment la o parte modificările pe care le suferă prima strofă, modificări făcute să sublinieze maturizarea tehnicii artistului și schimbarea viziunii sale, voi reține cele două strofe următoare. În această formă ele sună:

Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină,
Cu rîuri de lapte și flori de lumină,
Cînd norii cei negri par sombre palate
De luna regină pe rînd vizitate.

Te văd ca o umbră de-argint strălucită
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită
Suind palid suflet a norilor schele
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

Anumite modificări ale acestui pasaj descriptiv erau anticipate în varianta a doua. Forma primă la care poetul se oprise acolo dădea o viziune diferită: lumea avea aspectul unui palat uriaș, în care norul și luna alcătuiau perechea regală. Poetul vrea să sugereze fantasticul viziunii și noaptea îi apare la început o „vrajă“. Calificarea îi pare însă lipsită de plasticitate și de aceea o părăsește; noaptea devine în felul acesta o abra-cadabră; în cer se aprind candelabre de stele; ele luminează sala albastră a lumii în care apar norul-rege și luna-regină. Imaginația poetului se lasă astfel furată de fantasticul popular, pentru că perechea regală însemnează o reminiscență din basmele poporului. Dar pentru popor, a cărui imaginație nu era barată în nici un fel, împăratul era soarele și împărăteasa era luna. Eminescu este el însuși, în anumite momente, un poet al anarhiei cosmice; dar, în această poziție a ei, elegia nu permitea o viziune anarhică, noaptea lui nu putea să fie luminată în același timp de soare și de lună. Nu din pricină că cele două personaje ale mitologiei

populare nu s-ar fi putut întâlni în versurile sale, așa cum se întâlneau în poezia poporului. Dar poezia lui Eminescu rămîne o elegie închinată morții și nopții; ea trebuie să se încarce de umbre transparente, de lumini stinse, de mister, pentru ca în această atmosferă rarefiată și plină de incantații nocturne să dispară orice idee de limitare.

Dar cu toate că nu soarele, ci norul, era monarhul, strofa se organiza totuși folcloric. O modificare ulterioară a ultimului ei vers aduce o atenuare a acestui element folcloric: norul nu mai este văzut ca un rege, el este văzut ca un palat. În această redactare, el sună în felul următor:

(Ce sala albastră a lumii lumină)

Cu norii palate, cu luna regină.

Versul rămîne net descriptiv și cu elemente în juxtapunere. El se depărtează și mai mult de spiritul folcloric, în forma pe care o ia mai târziu:

Cu nouri palizi, cu luna regină.

Un element nou a intervenit în această ultimă formă: norii nu mai sînt regi, nu mai sînt nici palate în care locuiesc regii; calificarea lor se face în scară cromatică și strofa, care era în căutarea formei ultime, se echilibrează definitiv pe un contrast de culori: cerul este o cîmpie senină și norii sînt niște palate întunecate, pe care luna le vizitează pe rînd:

Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină,

Cu rîuri de lapte și flori de lumină,

Cînd norii cei negri par sombre palate

De luna regină pe rînd vizitate.

Strofa concentra astfel elemente cu care poetul lucrase în formele ei anterioare: norii nu mai sînt palizi, ci negri; ei nu mai sînt palate, ci par niște palate întunecate.

În aspectul lor ultim, versurile au părut că înscriu o contradicție și cercetarea aplicată textului eminescian a căutat cele mai adevărate nu s-o explice, ci s-o escamoteze.

Ceea ce vom reține pentru moment, este că cele două planuri a căror existență poetul o schițase în varianta a doua a poeziei, își adîncesc tot mai mult contururile și își precizează pozițiile lor contradictorii: cer și pămînt, lumină și umbră, viață și moarte, iată sfera în care se va mișca mai departe poetul, în care se vor desfășura sentimentele sale.

Am urmărit procesul de creațiune poetică eminesciană în legătură cu elegia *Mortua est*. Am arătat cu acel prilej că partea cea mai rezistentă a poeziei, în prima ei variantă, era revolta împotriva hotărîrii divinității și că poezia avea să ajungă cu vremea la configurația ei definitivă pornind de aici. Pasajul acesta nu-și găsea însă puncte de susținere în momentele poetice care-l precedau și modificările ulterioare erau destinate să simplifice pe de o parte linia poetică, să adîncească meditația în așa fel încît să justifice revolta din final și să creeze perspectivele indicate pentru desfășurarea unui sentiment de tensiune titaniană. Am semnalat cum, începînd cu varianta a doua, opozițiile caracteristice temei titaniene apar liber, atît în prezentarea spațiului ceresc, care se organizează la poetul român pe jocul în contrast al umbrei și luminii, cît și din meditația asupra destinului omenesc. Poezia rămînea însă încărcată și în această variantă, ca și în cea dintîi, de elemente biografice de natură să-i diminueze interesul, rezultat pe care ea îl atingea de altfel și prin cultul macabrului. Într-adevăr, la vîrsta aceasta Eminescu se arată încă sub influența literaturii cu schelete, pe care el o putea cunoaște din romantismul sau preromantismul european, dar pe care o putea cunoaște în primul rînd din poezia lui Dimitrie Bolintineanu. Notăm în același timp că poezia se caracterizează prin inegalitatea de potențial a sentimentului. Îi rămînea așadar poetului obligația să adîncească și să concentreze meditația, să lărgească perspectivele spațiale, să gradeze și să adîncească sentimentul în așa formă încît revolta titaniană ce încheie elegia să se găsească într-o motivare și progresiune naturală.

Această operațiune o întreprinde Eminescu în cea de a treia variantă, foarte apropiată de forma definitivă. Am urmărit în parte modificările suferite de versurile prin care poetul crea perspectivele spațiale și am semnalat în momentul acesta viziunea folclorică pe care el o arată în organizarea spațiului uranic. Semnalăm însă în același timp și modificările ulterioare prin care Eminescu reușește să atenueze elementul folcloric, fără să ajungă însă la difinitiva lui înlăturare. Este drept că în forma lor ultimă, cele două versuri discutate:

Cînd norii cei negri par sombre palate

De luna regină pe rînd vizitate

se detașează de mentalitatea folclorică și au un puternic colorit romantic; palatele sombre vizitate pe rînd de luna-regină ne duc mai degrabă cu mintea către romantismul german. Dar într-o altă poziție a ei, strofa reținea încă reminiscențe din credințele poporului: cîmpia senină a aerului brăzdată de rîuri de lapte ne duce într-adevăr cu mintea către elementele precise din cosmografia populară,

care vorbește de o cale a „laptelui“ ce brăzdează cerul senin. Este drept și Biblia vorbea de o țară a făgăduinței, un fel de „pays de Cocagne“, în care curg riuri de lapte și miere. Dar linia generală a poeziei, care nu vorbește de o lume de dincolo ca de o țară a făgăduinței, în stil biblic, nu îngăduiește o astfel de apropiere și ceea ce trebuie ținut de asemenea în seamă, momentul acesta nu este izolat: în formele anterioare ale poeziei el făcea parte, după cum am văzut, dintr-un complex de elemente folclorice.

Aceeași deschidere de orizonturi ne întâmpină și în strofa a treia. Ne aducem aminte de forma pe care o avea în varianta a doua: în ascensiunea ei către cer, tinăra fată era înfățișată ca o zare ce străbate norii:

Tu treci fericită, astfel cât îmi pare

Că văd cum prin nouri tu treci ca o zare

O zare de aur, un vis fericit

O umbră de raze, un înger iubit.

Dintre modificările imediate la care sînt supuse versurile acestea, cea mai de seamă se aplică versului ultim: „o umbră de raze“ devine astfel „o umbră prin raze“. Am amintit și cu un alt prilej că Eminescu este un poet al contrastelor. Dacă prima expresie era de o îndrăzneală ce depășea puterea noastră de realizare mintală, cea de a doua se realizează pe planul bine definit al contrastelor. În întregul ei însă, strofa nu unificase imaginea tinerei fete care, în zborul fericit către lumea astrilor, este văzută în același timp ca o zare strălucită de aur ce străbate norii, dar și ca o umbră ce se ridică printre raze. Această opoziție ireductibilă avea să se reducă în varianta definitivă a poeziei la o calificare prin opoziție. Tinăra fată este văzută și de data aceasta ca „o umbră de argint strălucită“: termenii rămîn încă în poziții separate, dar distanța între ei este simțitor redusă. Și ea devine cu atît mai scăzută, cu cît asupra întregii strofe radiază puternic lumina concentrată în ultimul vers:

Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

În legătură cu viziunea cîmpului uranic în această poezie am amintit în trecut obiecțiunile care s-au ridicat și soluțiile propuse. Cea mai interesantă părere ni se pare aceea susținută de Caracostea: învinuirii că Eminescu n-a avut o viziune clară a cîmpului ceresc, care-i pare în același timp acoperit și cu stele și cu nori, d-sa îi răspunde că poetul contemplă cerul nu de pe pămînt, ci dintr-un alt punct al spațiului. De acolo el ar putea avea o altă perspectivă, care să îngăduiască o astfel de viziune. Cred că părerea aceasta, a cărei subtilitate nu poate scăpa nimănui, va reține atenția spiritelor cer-

cetătoare care vor vedea într-însa recunoașterea acelorași posibilități demiurgice cu care era înzestrat și Dan-Dionis, eroul din navela *Sărmanul Dionis*. În cazul de față însă, o obiecțiune ne solicită: Caracostea afirmă cu același prilej că în *Mortua est* poetul construiește imaginea cerului pe o scară ascendentă. Pe o scară ascendentă n-ar putea el construi imaginea cerului decît admitînd ca punct de raportare pămîntul. Într-adevăr, dacă admitem că poetul se găsește undeva între pămînt și cer, atunci imaginea spațiului ceresc nu s-ar mai putea construi pentru el decît pe o scară ascendentă și descendentă în același timp deoarece în cîmpul său de contemplație intră deopotrivă și cerul și pămîntul. Singura explicație valabilă pentru mine este aceea că tabloul ce se desfășoară în fața poetului este atît de vast, încît, repartizați în cîmpuri diferite, norii să poată exista fără să împiedice ploaia de raze și ninsoare de stele din alte sectoare și fără să împiedice ascensiunea sufletelor printre ei?

În strofa următoare a dat Eminescu măsura cea mai mare a talentului său la acea epocă. În anumite momente ale ei, ea era încercată la aceeași dată și în romanul *Geniu Pustiu*, în care imaginea fetei moarte era înlocuită de imaginea mamei moarte:

O rază te-naltă, un cîntec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer.

Versurile anterioare aduceau între altele o calificare a timpului nopții, care rămîne intuit în primul rînd în plan vizual. Este o noapte de umbre moi și de fulgurații astrale, îndepărtate și stinse. Aerul se încarcă de aur, apele de argint. Înainte de a fi încorporată versului ultim, imaginea fusese încercată izolat. O surprindem în manuscrisul 2259, într-o formă analizată și de o extensiune diminuată: în cuprinsul poeziei *Resignațiunea*, tradusă din Schiller în 1867, și fără nici o legătură cu aceasta. Versul următor dă expresie imagini:

Cînd apele scapăr scînteii de argint.

În formele ulterioare, expresia se concentrează și poetul ajunge să exprime în cuprinsul unui singur vers imaginea completă:

Cînd pe ape-i argint și e aur în aer;
Cînd aur e pe ape și-argint e în aer;
Argint e pe ape și aur în aer.

Apa și aerul, argintul și aurul sînt elementele care, în combinații diverse, formează structura imaginii, ideologic, dar și fonetic: masă „sonică” a imaginii, factor important în totalitatea imaginii. Ele toate dau poetului prilejul unei prezentări descriptive a ideii de timp, dar aceeași idee se califică în strofa analizată într-o cheie diferită. În întregul ei, strofa prezintă două unități ce se echilibrează perfect: în primele două versuri ni se înfățișează imaginea tinerei fete cu brațele pe piept în înălțarea ei către cer; cele din urmă două versuri exprimă ideea de timp, cînd actul acesta se desăvîrșește. Într-o atmosferă rarefiată, în care corpurile își pierd greutatea în așa măsură încît fecioara moartă poate fi urcată la cer pe o rază sau pe un cîntec, este loc pentru mister. El izvorăște din momentele de ritual creștin: brațele albe pe piept, puse cruce; dar și din reminiscențele mitologice: torsul s-aude l-al vrăjilor caier. *Caierul vrăjilor*, în legătură cu moartea unei ființe omenești, este caierul parcelor, care în vechea mitologie hotărau soarta omenească. Parcele erau de altfel prezente în mintea poetului, care în variantele anterioare se întreba dacă vreunul dintre cei cuprinși în convoiul scheletic al morții a fost redat vieții de vreuna din ele:

Ce dintru al morții scheletic convoi
O parcă l-a-mpins în viață-napoi.

Poetul ajunge astfel să creeze ideea unui spațiu infinit, cu umbre transparente și lumini stinse; el izbutește totodată să sugereze ideea unui timp colorat mitologic, străbătut de mister. Poezia a căpătat în felul acesta perspectivele cerute în încordarea finală a sentimentului și se putea desfășura liber, într-un ritm de amplitudini sporite, progresiv, pînă la înălțimea titaniană a revoltei.

Ceea ce trebuia să realizeze în continuare poetul era concentrarea și adîncirea meditației pe de o parte, detașarea ei pe planul semnificațiilor generale pe de altă parte. Operația aceasta se îndeplinește în primul rînd prin excluderea elementelor biografice, care aduceau primelor două variante o încărcătură prozaică. Poetul sacrifică în rîndul al doilea pasajele macabre de poezie a scheletelor, o derivație a poeziei în zone primare din care, pentru elegia eminesciană, nu se puteau extrage elementele viabile. Puternica impresie pe care ea ne-o lasă nu se putea realiza prin bruscări ale simțurilor: ținuta spirituală înaltă a elegiei nu permitea intruziuni realiste și pasajele de această natură nu depășesc poza, ceea ce însemnează că nu se încadrează organic poeziei.

Este drept, într-un anumit fel și primele variante năzuiau să dea meditației o semnificație generală: poetul arată că atît regele

cît și robul sînt supuși legii necrutătoare a morții, că aceeași parcă face din trupurile lor lut, din sufletele lor gînduri:

Și fruntea de rege, și fruntea robită
Plîng vinete-a morții sudoare-otrăvită
Cînd parca li rumpe a zilelor cînt
Făcînd lut din corpuri, din suflete gînd.

Eminescu pornea astfel de la destinul general al lumii și ajungea în cele din urmă la destinul ce apăsa asupra iubitei sale. Calea era făcută să ducă mai puțin la revoltă și mai mult la o înțelegătoare resemnare: poezia dezvoltă un raționament deductiv, a cărui schemă integrală rămîne ideală, dar care ajunge la expresie în momentele lui mai importante. Cu totul opusă este atitudinea în varianta a treia și în forma definitivă a poeziei: atenția se concentrează aici în mod exclusiv asupra soartei iubitei, dar din destinul ei izolat poetul deduce destinul întregii lumi. Punctul de plecare nu mai era, ca în primul caz, o constatare de ordin general; poetul pornea acum de la o experiență personală și poezia reținea, în dinamica agitată a sentimentului său, întreaga durere pe care el o încercase. Atitudinii teoretice din primele variante îi corespundea acum o poziție sentimentală și poezia se îndruma, ca mișcare a afectelor, pe linia ce ducea la zbucnirea revoltei din final. Sensul general al meditației în primele variante era de natură conceptuală și se aplica unui material exterior; sensul general pe care meditația îl capătă în ultimele ei forme izvorăște din analiza durerii proprii și el se realizează prin cucerirea în adînc, în propria conștiință, pînă în straturile interioare prin care individul se identifică cu semenii săi. Privită astfel în atitudinile fundamentale pe care le întrupează, *Mortua est* traduce, în evoluția ei, două viziuni poetice diferite. În primele ei forme, în care poetul pornește de la ideea unui destin implacabil, care anulează toate străduințele omenești, elegia eminesciană are ca punct de plecare vechea concepție a fatalității. Și dacă poetul s-ar fi realizat pe linia aceasta, el ar fi dat o operă în spiritul tragediei antice, a cărei lecție finală este resemnarea în fața hotărîrii destinului. În formele ei ultime însă, poetul pornea de la accidentul izolat și nu descoperea legea fatală decît în urma unui zbucium sufletesc de mari dimensiuni, care conducea la revoltă și negare. Cele două modalități de incorporare către care ispatea tema poetică erau așadar acceptarea resemnată sau revolta împotriva hotărîrilor soartei.

După ce încearcă să se traducă sufletește în cea dintîi, Eminescu ancorează definitiv la cea din urmă.

Voi căuta să descifrez semnificațiile bogate ale acestei preferințe. S-a vorbit adeseori despre legăturile poetului cu clasicismul

greco-latin. S-au semnalat traduceri din poezii vechi, încercări poetice proprii în metru antic, s-au semnalat de asemenea în manuscrisele sale scheme metrice antice. Toate acestea constituiesc indicii prețioase ale interesului său pentru vechile literaturi. Oricît de numeroase ar fi însă mărturiile de acest gen, ele rămîn totuși de ordin exterior. Legăturile sale cu clasicismul antic sînt profunde, ele se traduc în anumite forme ale spiritului, pe care le descifrăm în poeziile sale. *Mortua est* nu se leagă de antichitatea elină prin elementele sale de decor lexical, prin parcele ce hotărăsc soarta omului; ea se leagă prin faptul că poetul, nehotărît vreme îndelungată, ezită să dea conflictului său sufletească o soluție antică sau una romantică. Faptul acesta se impune să fie reținut nu spre a explica forme poetice pe care Eminescu le-a eliminat, cum este cazul primelor variante ale elegiei *Mortua est*; el ne va ajuta să explicăm anumite trăsături ale operelor sale capitale în forma definitivă a acestora. Vom avea astfel prilejul să vedem cum într-o poezie de însemnătate *Luceafărului* clasicismul antic nu este indicat atît de prezența lui Hyperion, un titan cu funcțiuni deviate, cît de mersul general al poemei, de trăsăturile arhitecturii sale.

Ceea ce s-ar putea raporta însă la antichitate în forma definitivă a elegiei *Mortua est* este ideea de destin. Afirmatia mea nu trebuie înțeleasă în mod absolut, ci numai ca o ipoteză. Credința în destin nu este specific antică, ea se întîlnește și în credințele populare române și poetul o putea împrumuta dintr-o parte sau alta, sau, dat fiind relieful pe care această idee îl are în opera sa, o putea împrumuta și dintr-o parte și dintr-alta. Intrucît ea nu se colorează în sens antic sau popular, interesul este să i se constate prezența și funcțiunea artistică.

Am amintit mai înainte despre opozițiile care iau naștere în mod liber din desfășurarea poeziei lui Eminescu. Viață și moarte, întuneric și lumină, cer și pămînt, iată noțiunile care se concentrează în poezia sa și pe care le frămîntă meditația eminesciană. Afirmam cu același prilej că această desfășurare de planuri în opoziție este o notă caracteristică spiritelor titaniene, dominate de pornirea naturală de a ridica, în fața unei afirmații date, o negație. Acesta este cazul lui Eminescu. Opozițiile create anterior rămîn, în poezia care ne interesează, manifestări caracteristice spiritului său; dar planurile de marcată contradicție, a căror funcțiune determină dramatismul poeziei, sînt altele: este pe de o parte destinul — sau, mai precis, divinul — iar pe de altă parte umanul. În ultimă analiză, aceasta nu însemnează decît una dintre formele pe care le ia conflictul între o putere superioară și una subordonată, între tiran și supus, din care pe o mare rază își trage apele sale poezia eminesciană. Ea se identifică în felul acesta cu opozițiile semnalate anterior și, traves-

tită în valori sociale, își capătă expresia cea mai potrivită în titlul poeziei *Împărat și proletar*.

Revolta umanului împotriva divinului îmbracă în această poezie a lui Eminescu o formă particulară. Poetul nu opune inițial și irevocabil cele două planuri; cea dintîi mișcare este aceea de adeziune la hotărîrea divinității. Momentul se conturează definitiv în varianta a treia și el este reținut și în forma definitivă, cu modificări ce nu vizează esența poeziei. La întrebarea pe care o pune poetul: de ce-ai murit, tu, care ești tinăra? de ce-ai murit, tu, care ești frumoasă? răspunsul dezvoltă două ipoteze contradictorii, dintre care cea dintîi menține iluzia fericirii într-o viață viitoare, o fericire cu atît mai mare cu cît mai pustie și mai urîtă fusese viața părăsită.

Se poate să fie ș-acolo castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu riuri de foc și cu poduri de-argint
Cu țărături de smirnă, cu flori care cînt.

Să treci tu prin ele, o albă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
Cu haină albastră cusută cu aur,
Pe fruntea ta albă cunună de laur.

O, moartea e-un caos, e mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Cînd viața-i un basm pustiu și urît.

Dar nu certitudinea, ci îndoiala este climatul sufletească propriu poetului. După ce imaginează această posibilitate, spiritul lui este solicitat de posibilitățile opuse: s-ar putea ca nimicirea definitivă să fie încheierea, ca dincolo de moarte să nu ne mai aștepte nimic. Furtuna se zbate în capul său pustiu, și el are viziunea apocaliptică a sfîrșitului lumii: sorii se sting, stelele pică, bolta cerească se sparge, nimicul își întinde noaptea lui largă, cerul negru își cerne lumile, ca niște prăzi trecătoare ale morții eterne. Atunci, firește, moartea iubitei este ea însăși un act ce se încadrează definitiv în această stingere universală. Gîndul poetului se arcuiește astfel pe linia unor ipoteze ce vizează soarta omenirii în general și sentimentul atinge o tensiune excepțională. Ispita metafizică este permanentă în poezia lui Eminescu și soluția negativă a întrebărilor în legătură cu rosturile lumii este frecventă. În *Mortua est* soluția negativă, prezentată pe plan ipotetic în primul rînd, este sprijinită de negația disperată a finalului. Sîntem încă în primele timpuri, poetul își simte sufletul împărțit între chemările luminoase ale vieții și ale credinței pe de o parte și ispita negației totale pe de altă parte. Din oscilarea în-

tre cei doi poli ia naștere dramatismul operei — una dintre cele mai dramatice opere ale literaturii române. Și desfășurarea ei ulterioară — o generalizare a lipsei de sens a existenței — făcea trecerea către finalul agitat, în care imaginea copilei moarte este adusă din nou pe planul prim, făcându-ne astfel să vedem că pentru poet soarta lumii este dedusă din soarta ei.

Înainte de a ajunge la această linie sobră, Eminescu a încercat însă o prelungire a meditației și o derivație a ei. După strofa în care afirma că întreaga existență este o nebunie:

A fi? nebunie și tristă și goală
Urechea te minte și ochiul te-nșală;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic,
Aici un vis searbăd, dincolo nimic,

el insista, cu scopul de a sublinia cât mai puternic caracterul iluzoriu al vieții:

Ceasornic al morții sînt zilele toate,
Tot pasul la groapă încet ți le bate
Cînd ochii ți-s limpezi și roșie fața
Tu uiți că al morții trist cuib e viața.

Versurile aveau să fie părăsite în forma definitivă a elegiei, de bună seamă pentru motivul că ele nu aduceau o progresiune de intensitate a sentimentului. Între întrebările anterioare și întrebările care aveau să urmeze, certitudinea lor liniștită însemna un punct mort.

Cu aceasta, procesul de elaborare a poeziei a luat capăt. Izvorită din revolta împotriva soartei care a hotărît moartea tinerei fete, ea se încarcă în primele variante de un material pe care fiorul artei nu-l putea pătrunde. Meditația nu avea o temă precisă, ea se stinge în date biografice și în derivații nejustificate în lumea macabruului. În altă ordine de idei, ea se desfășura deductiv din constatarea horatiană că toți oamenii sînt supuși legii morții. Meditația îndruma așadar către o lecție de resemnare stoică, ceea ce făcea ca singurul punct viu al poemei, revolta de la care ea pornise, să apară în cele din urmă lipsit de orice justificare. Elaborarea ulterioară avea să elimine așadar tot ceea ce nu se armoniza cu finalul. Elegia ajunge în felul acesta să accentueze destinul crud al copilei moarte și să constate că aceasta era soarta întregii lumi. Agitat de întrebări și de ipoteze, poetul generalizează sentimentul său la tensiunea titaniană, ceea ce impunea crearea unui spațiu și a unui timp estetic adecvat, ceea ce impunea în același timp crearea a două planuri opuse de manifestare și dezvoltare a unui conflict. Fără să

fie o poezie net titaniană, *Mortua est* este prevăzută cu organele cele mai de seamă ale poeziei titaniene și încorporează astfel unele modalități esențiale ale viitoarei opere eminesciene.

Geneza poeziei *Mortua est* ne-a dus la încheierea că, în lupta între cele două atitudini — resemnarea antic-stoică și revolta romantică —, biruitoare avea să fie cea din urmă. Poezia se construiește în forma ei definitivă pe această izbucnire revoluționară, care afirmă lipsa de sens a existenței și se ridică pînă la negarea supremă. Pentru că, cu toată încordarea ei înaltă, care dă impresia unei creațiuni spontane, *Mortua est* este o poezie construită. Poetul se zbate între ipoteze contradictorii în legătură cu soarta omului. El vede totul în plan negativ, pentru că însemnarea incidentală a speranței în viața viitoare nu are, în economia operei, decît funcțiunea de a sublinia prin contrast destinul ce se abate implacabil asupra omului și asupra omenirii. Dezvoltarea în zig-zag a sentimentului dă poeziei un dramatism excepțional, ceea ce constituie de asemenea una dintre notele caracteristice titanismului eminescian. Titanismul presupune o acțiune în desfășurare și formele literare proprii lui sînt epicul și dramaticul, și una și alta presupunînd fabula și conflictul. În începuturile sale literare, Eminescu este ispitit într-adevăr de epic și de dramatic; dar impetuoșitatea lui lirică sfarmă legile genului. Fabula titaniană se năruie, dar pe ruinele ei se ridică o lirică de esență titaniană. În ordonarea ei obiectivă opera oglindește adeseori obiectivitatea genurilor din care ea derivă, dar această trăsătură se conjugă la poet cu trăsături de altă natură: prin amploarea și tensiunea sentimentelor, prin viziunea infinită a spațiului și timpului, lirica lui Eminescu se înscrie, în numeroase realizări ale sale, în spațiul literaturii titaniene.

În acest fel trebuie văzută și elegia *Mortua est*, cu diferența că ea nu este contemplată la început în forme diferite de cele lirice. Poetul nu exprimă aici durerea, ci voluptatea durerii; dacă el are la un moment dat o rază de speranță, aceasta se stinge definitiv în viziunea distrugerii lumilor, peste care se cerne noaptea largă a nimicului: viața este un vis ce se încheie în mormînt, lumile nu sînt; și dacă astfel este viața, și dacă astfel sînt lumile, pe fruntea palidă a omenirii nu este scris numele lui Dumnezeu.

Îndelungata elaborare a poeziei a pus în lumină înalta conștiință artistică a poetului. Același lucru îl va sublinia și analiza la care voi supune poezia în continuare, analiză care se va aplica formei definitive, dar care se va raporta și la variantele premergătoare atunci cînd operația va deveni necesară spre a evidenția perfecționarea procedeelor de artă.

Este de la sine înțeles că în cadrul unui curs universitar, care trebuie să îmbrățișeze întreaga operă a poetului, nu se va putea insista asupra tuturor problemelor ridicate de textul eminescian. Mă

voi mărgini aşadar să aduc în discuţie primele patru versuri ale poeziei, a căror cercetare ne va introduce în lumea procedeele tehnice ale lui Eminescu. Caracterul fragmentar al analizei nu trebuie să provoace obiecţiuni, deoarece liniile generale ale arhitecturii elegiei au fost indicate atunci când am urmărit procesul ei de elaborare.

Lăsând pentru moment la o parte orice consideraţie de această natură, voi reţine în analiza mea primele elemente de ordin stilistic, care ne vor da prilejul să vedem că poetul era solicitat nu numai de problemele mari, de aspect total al operei de artă, ci şi de amănuntul adeseori revelator. Istoria textului este şi aici chemată să lumineze o ascuţită conştiinţă artistică.

În prima ei elaborare, strofa întâia avea următoarea înfăţişare:

Ca lampa ce piere veghind pe mormînturi,
Idee din palide-a nopţilor gînduri,
Ca visul ce-aripe-şi udă-n amar
Trecuşi d-al speranţelor feeric otar.

Strofa se consuma în cea mai mare măsură în comparaţii: asemenea unei lămpi ce piere veghind pe morminte, asemenea unui vis trist, tînăra fată a trecut de hotarul speranţelor. Prin formele ei metrice, poezia a fost raportată, după cum ne aducem aminte, la Bolintineanu. În această primă redactare, apropierea între *Mortua est* şi *O fată tînără pe patul morţii* se poate duce şi mai departe, pe planul procedeele de stil: ca şi Eminescu, Bolintineanu începea printr-o comparaţie:

Ca robul ce cîntă amar în robie;

ca şi la Eminescu, comparaţia revenea în versul al treilea:

Ca riul ce geme de rea vijelie

şi strofa se încheia la amîndoi poeţii aducînd, în versul ultim, imaginea tinerei fete. Apropierea între cele două poezii se putea face aşadar nu numai pe linia formelor metrice, ci şi prin identitatea argumentării stilistice şi prin corespondenţă de topică stilistică. Faptul acesta mă face să cred că, în vremea când Eminescu era frămîntat de cîntecul adînc din care avea să se dezvolte poezia sa, Bolintineanu era prezent în spiritul său nu numai cu anumite cadenţe ritmice, ci şi cu unele modalităţi stilistice. Dar deosebirea dintre cei doi poeţi apare evidentă chiar din această primă manifestare. Bolintineanu se amplifică, imaginea lui se extinde descriptiv şi tautologic

şi nu se dă înapoi de la însumarea termenilor contradictorii: robul lui nu este pur şi simplu un rob, el este un rob în robie, şi, ceea ce este mult, „cu lanţul de braţe“. Cuvîntul curge este drept, versul se umple, dar ideea stă pe loc. Apoi robul acesta cîntă; este drept, el cîntă „amar“, el cîntă „un aer duios“, pe o arie duioasă, ceea ce înseamnă că nu cîntă, ci se cîntă, se plînge. Nimic din aceste amplificări verbale şi din aceste contradicţii elementare la Eminescu. Expresia are de pe acum conciziunea şi preciziunea proprie poetului, caracterizarea se desfăşoară densă şi rapidă, marcată de asocierea comparaţiei şi metaforei, cu elemente ce aparţin lumii fizice şi lumii morale.

Primele modificări pe care le suferă strofa aduc o unificare stilistică, în urma căreia comparaţia dispare, înlocuită pretutindeni de metaforă. Pe calea aceasta poetul izbuteşte să creeze o simetrie nouă: versul prim şi versul al treilea, iniţiate în prima variantă prin comparaţie: „Ca lampa ce piere“ — „ca visul ce-aripe“, ajung în această formă nouă să fie introduse prin două metafore, în a căror structură articolul nedefinit ocupă aceeaşi poziţie iniţială:

O lampă de veghe veghind pe mormînturi,
Idee din palide-a nopţilor gînduri
Un vis ce aripe îşi moae-n amar
Astfel ai trecut de al lumii otar.

Strofa se unifica stilistic pe linia metaforei, ceea ce înseamnă că poezia realiza o nouă etapă în procesul de obiectivare. Într-adevăr, comparaţia, prin structura ei, solicită atenţia într-un îndoit sens: pe de o parte, în direcţia obiectului ce se compară, pe de altă parte în direcţia obiectului cu care se compară. Construită pe comparaţie, forma primă a strofei sublinia astfel prezenţa fecioarei moarte, care forma prima treaptă a imaginii. Pe o cale deviată, factorul biografic era reţinut în firele poeziei; mai mult chiar, el constituia punctul de plecare al întregului proces de stilizare poetică, căruia îi imprima astfel din prima mişcare o marcă subiectivă.

Dar noua formă nu era în măsură să satisfacă exigenţele. În primul rînd versul iniţial brusca simţul printr-o repetiţie lipsită de valoare expresivă: „lampa de veghe veghind pe mormînturi“. Poetul îl modifică aşadar, eliminînd participiul verbului care, în afară de inconvenientul repetiţiei, îl prezenta şi pe acela al unei acţiuni ce durează, care prin urmare nici nu exprimă nici un sugerează o încetare, o stingere. În forma lui primă, versul avea un alt inconvenient: „Ca lampa ce piere veghind pe mormînturi“ cuprindea o contradicţie în sens: de vreme ce piere, lampa nu mai poate veghea. Erau în vers două idei care nu se puteau concilia: Poetul trebuia să să hotărască pentru una din ele: reţinînd ideea de *stingere*, el izbu-

tea să sugereze de la început deznodământul conflictului, îl anticipa și îl slăbea; reținând ideea de *veghe*, versul se încărca de o atmosferă de mister ce radia asupra întregii poezii. În jurul acestei idei versul trebuie să se organizeze însă în așa fel încât, fără s-o exprime direct, ideea stingerii, a morții, să nu fie totuși eliminată. De aici decurgea necesitatea reținerii ideii cuprinse în substantivul *morminti* și versul, care, prin poziția lui deschidea perspectivele largi asupra sentimentelor ce urmau să se desfășoare în poezie, trebuia să fixeze în poziție dominantă ideea de *veghe* și de *mormint*, de *veghe mortuară*. Prin eliminarea verbului *vegbind* versul, care se cerea echilibrat fonetic, își capătă complinirea prin introducerea unui calificativ al ultimului substantiv. El capătă așadar forma:

O lampă de veghe pe triste morminte

Cea dintii consecință a introducerii adjectivului *triste* este adoptarea celei de a doua forme de plural a substantivului *mormint*: *morminti* avea un timbru vocalic întunecat, în acord cu sensul general al versului, dar în contradicție cu timbrul vocalic luminos al adjectivului *triste*. Și poetul a simțit aici trebuința nu a unui contrast, ci a unei continuități, a unui legato acustic. Prin repetiția sunetelor luminoase *i* și *e* în aceleași poziții se creează o simetrie interioară de natură fonetică, a cărei funcțiune artistică nu decurge din valoarea proprie, ci din raportul la idee: într-un material acustic luminos Eminescu toarnă o idee sumbră, ideea de moarte. Dar spiritul iubitor de conciziune al poetului nu se putea satisface nici cu această formă: *triste morminte* însemna o amplificare nejustificată. Pentru că nimeni nu s-ar putea gândi la niște morminte vesele, adjectivul *triste* era, în această construcție, un supliment lipsit de valoare. Poetul îl sacrifică așadar, aducând în locul lui calificativul *umed*:

O lampă de veghe pe umede morminte

Însemnează un vers cu asperități metrice pe care o ureche sensibilă nu le putea tolera; asperitatea devenea de ordin acustic în eventualitatea că prepoziția *pe* ar fi făcut corp cu adjectivul *umed*:

O lampă de veghe pe-umede morminte

În această situație, poetul recurge la o soluție eroică și revelatorie: în locul unei mari asperități metrice sau acustice, preferă o asperitate de ordin morfologic; el înlocuiește așadar forma feminină *umede*, corectă din punct de vedere gramatical, cu forma masculină în-

corectă *umezi*. Versul se apropia în felul acesta de forma definitivă a lui, dar această formă nu avea să se realizeze decât în urma unei noi modificări, determinată de necesitatea unificării acustice. Sub acest raport, forma ultimă la care ajunsese:

O lampă de veghe pe umezi morminte

prezenta două unități distincte: cea dintii, alcătuită din blocul *o lampă*, se găsea prin timbrul ei vocalic în opoziție cu unitatea a doua, dominată de vocalele luminoase *e* și *i*. Unificarea avea să se facă în sensul părții din urmă, grupul fonetic *o lampă* trebuie să dispară făcând loc unui cuvânt în a cărui structură vocalele luminoase aveau să dețină înțietatea. Acesta este cuvântul *făclie*, care aducea în poziția accentuată vocala *i*, iar în silaba finală vocala *e*. Versul capătă astfel forma lui definitivă:

Făclie de veghe pe umezi morminte.

Fizic, cuvântul *făclie* ocupa spațiul fonetic a două cuvinte: *o* și *lampă*. Acustic, el desăvârșea linia luminoasă a versului care ajungea astfel ca din totalul de 13 vocale să numere zece vocale palatale, senine.

Am insistat asupra acestor elemente spre a sublinia un fapt de o importanță particulară pentru cercetarea literară. S-a vorbit mai înainte, în epoca simbolistă a literaturii române, despre simbolismul acustic: sunetele unei limbi sînt în stare să sugereze prin structura lor materială anumite idei sau anumite stări afective. Privită astfel, afirmația constituie o mare aberație: sunetul, ca unitate materială, nu are valori expresive determinate; el devine expresiv numai într-o structură pătrunsă de un sens intelectual sau afectiv. Considerat în poziții izolate, el nu capătă o valoare expresivă decât în măsura în care se asociază unei experiențe personale. Pe calea aceasta însă se lasă joc liber procesului asociativ individual, și un sunet se va colora variat de la o persoană la alta, ceea ce însemnează că el este prin definiție simbolul unor forme subiective. Judecat după structura lui fonetică și în lumina acestei teorii, versul eminescian asupra căruia ne-am oprit ar trebui să exprime o stare sufletească de seninătate, de afirmare. Și cu toate acestea, coloratura lui nu se construiește de la exterior, prin adăugare de sunete de-o anumită calitate, ci izvorăște din lumea adîncă a ideii poetice.

Modificarea cea mai de seamă pe care o suferă strofa este însă înlocuirea versului al doilea.

Idee din palide-a nopților gînduri — prin versul

„Un sunet de clopot în orele sinte“

care în forma definitivă avea să-și corecteze rima:

Un sunet de clopot în orele sfinte.

Versul prim, după cum am amintit cu un alt prilej, este o aluziune din lecturile preromantice ale poetului. Ce a putut determina eliminarea lui? Cel dintâi motiv era incontestabil lipsa de plasticizare a caracterizării. Poetul trebuia apoi să adâncească atmosfera de mister pe care o schițase în versul precedent și abstracțiunile la care ancora: idei, gânduri palide ale nopților, erau lipsite de orice putere de evocare. Făclia de veghe însă pe mormintele umede avea această putere de evocare. Misterul se crea printr-o imagine de ordin vizual, dar această imagine mijlocea spiritului un contact cu marile mistere ale morții și cu ritualul creștin al înmormântării. Același contact era mijlocit contemplatorului și de imaginea cuprinsă în versul al doilea, care însă nu mai este de ordin vizual, ci auditiv. În fine, un alt motiv care a determinat înlocuirea a fost fără îndoială de ordin tehnic. Am amintit puțin mai înainte că marele progres realizat în cursul modificărilor acestei strofe a fost unificarea ei pe linia stilistică a metaforei: în forma inițială ea cuprindea două comparații și două metafore, în forma ultimă patru metafore. Paralel cu această transfigurare se simțea trebuința ca materialul ei poetic să se organizeze pe linii simetrice: structural, metaforele cuprinse în versurile 1 și 3 erau introduse prin articole nedefinite, metafora cuprinsă în versul doi era introdusă printr-un substantiv nedefinit, dar lipsit de articol, ceea ce sub raportul expresiei însemna un accident, o lipsă de continuitate. Poetul a eliminat accidentul și a ajuns să dea strofei sale o construcție de o simetrie ideală. Ea a avut la un moment dat înfățișarea (redușă la primele emistihuri):

O lampă de veghe — ...

Un sunet de clopot ...

Un vis ce-și moaie ...

Cea mai rezistentă structură în întreaga strofă a avut-o versul al treilea. În forma cea dintâi:

Ca visul ce-și udă aripa-n amar

el era de o complexiune stilistică rară: începea printr-o metaforă — visul este prevăzut cu aripi, ceea ce înseamnă că este văzut ca o pasăre cu aripi. Prin transpunerea comparației în metaforă el ajunge la o stratificare de elemente metaforice care se condiționează în linie descendentă: fata este un vis, visul este o pasăre. Numai

după ce strofa a fost unificată în felul acesta, după ce ea și-a început primele trei versuri prin metafore și fiecare metaforă printr-un articol nedefinit, poetul a revenit asupra versului prim, pe care l-a scos din serie și l-a evidențiat printr-o construcție particulară a tropului său. Operația era ușurată de faptul că simetria morfologică nu era dublată de o simetrie acustică: în timp ce versurile 2 și 3 erau introduse prin articolul nedefinit masculin, el era introdus prin forma feminină a aceluiași articol.

Mi-ar rămâne să semnalez în continuare valorile artistice pe care le pune în lumină topica specială a celui din urmă vers al strofei și să fac legătura cu strofa următoare, analizând funcțiunea diversă pe care verbul *a trece* o îndeplinește în cele două unități, funcțiune indicată de raportul diferit care se stabilește între verb și auxiliarul său. Problemele pe care le ridică poezia la fiecare pas sînt multiple. În lecția aceasta m-am mulțumit să indic pe cele mai de seamă pe care ni le pun primele patru versuri ale elegiei. Și pentru că studiul ei genetic, pe care l-am întreprins în lecțiile precedente, m-a pus în situația de a urmări și aspectele artistice fundamentale ale poeziei voi mărgini aici analiza după formele consacrate.

Din cele discutate pînă în prezent putem trage concluzia că asupra materialului poetic al elegiei *Mortua est* s-a aplicat una dintre cele mai ascuțite conștiințe literare. Poezia a luat naștere sub impulsul unei mari suferințe, a cărei amploare a atins proporții titanice și și-a creat, pe plan artistic, un spațiu și un timp estetic proporționate cu intensitatea sentimentului. Am subliniat de asemenea faptul că în cursul elaborării poetul a avut un moment de nehotărîre, cînd în spiritul său s-a ivit ispita unei soluții clasice a conflictului sufletesc ce se desfășura, dar că el a ancorat în cele din urmă la formula romantică. Faptul acesta, care ne va întîmpina și în alte opere ale sale, este de natură să explice caracterul obiectiv pe care lirismul eminescian îl va prezenta în anumite momente. Același caracter este subliniat și de procedeele sale de stil. Am semnalat în ordinea aceasta treptata progresiune a elementului metaforic, destinat să detașeze imaginea și s-o proiecteze în depărtare. Faptul ne întîmpină în *Mortua est*, care este una dintre poeziile cele mai personale — lirice ale lui Eminescu; el ne va întîmpina cu atît mai mult în alte opere ale sale, al căror punct de plecare nu trebuie căutat în zona lirismului, ci în aceea a epicului și dramaticului.

Analiza elegiei *Mortua est* ne-a arătat caracterul nebulos pe care îl are lirica lui Eminescu în primele ei timpuri, dar și capacitatea poetului de a domina în cele din urmă un material care se anunța haotic, de a desprinde dintr-insul liniile generale, de a simplifica, de a ordona. Faptul acesta a fost de altfel hotărîtor în stabilirea ordinei în care vom urmări opera poetului. *Mortua est* nu este prima lui poezie publicată în *Convorbiri literare* și dacă criteriul cronolo-

gic al publicării ar fi trebuit respectat cu toată severitatea, analiza ei ar fi trebuit să fie precedată de analiza altor opere. În fazele ei succesive de elaborare, elegia care ne preocupă anticipează însă atât *Venere și Madonă* cât și *Epigonii*, cele dintâi poezii eminesciene apărute în revista de la Iași. Și ea le depășește în același timp cu mult ca importanță artistică pe de o parte, ca semnificație a procesului de elaborare pe de altă parte. Faptul acesta m-a determinat să-i dau preferință și să insist mai îndelung asupra ei. Sint, în *Mortua est*, anunțate virtualități poetice pe care numai epoca de deplină maturitate poetică le va pune în toată lumina. Mijloacele prin care poetul izbutește să creeze în această operă viziunea spațială și sentimentul timpului se vor perfecționa cu vremea, dar ele vor fi statornic reținute în arta poetică a lui Eminescu, care va fi permanent solicitat de aceleași orizonturi infinite. La celălalt capăt al operei sale poetice se află *Luceafărul*. Asupra acestei poeme ne propunem să insistăm, pentru că ea indică punctul terminus al unui proces artistic al cărui început l-am surprins în *Mortua est*.

Cea dintâi poezie pe care el o publică în revista ieșeană este *Venere și Madonă*, care apare acolo în n-rul din aprilie 1870. Elaborarea ei data însă de mai înainte, cel puțin din primele timpuri ale sosirii poetului la Viena, așadar din toamna anului 1869. Și s-ar putea chiar să depășească această dată. Iacob Negruzzi își aducea mai târziu aminte că poezia îi fusese trimisă din Viena, pe la sfârșitul lunii februarie sau începutul lunii martie, că ea stîrnise admirația sa, pe aceea a lui Maiorescu și a întregului cerc junimist. Corespondența din acea vreme a lui Negruzzi trădează de altfel această stare de spirit. Maiorescu însuși avea să se pronunțe asupra ei peste doi ani, în cunoscutul său articol închinat direcțiunii noi în proza și poezia română, articol apărut în *Convorbiri literare* în care, după cum ne aducem aminte, autorul poeziei este ridicat ca valoare în vecinătatea imediată a lui Alecsandri. Maiorescu aducea, cu toate laudele sale, o serie de rezerve asupra cărora se cuvine să ne oprim o clipă. În general, articolul este excesiv de sever, ceea ce de altfel constituie o trăsătură pentru studiile din prima parte a activității sale critice. Judecățile sale sînt emise de un spirit logic, de un raționalist, dar și sub raportul acesta criticul prinde numai o relație aparentă ce se aplică primei părți a poeziei.

El crede astfel că poezia aduce o comparație confuză: Eminescu ar fi urmărit aici să stabilească o paralelă între vechea zeiță Venus și Madona, prima înfățișînd o realitate brută pe lângă cea de a doua. Originală, dar prea calculată, îi părea tranziția „Plîngi, copilă?” Obiecțiunea primă ce se poate ridica împotriva acestei păreri este că Eminescu nu caută în fond să stabilească o ierarhie între zeița frumuseții din antichitate și Maica Domnului. Pentru Eminescu, ca pentru oricine, Venus reprezenta idealul frumuseții fizice, în timp

ce Madona înfățișa idealul frumuseții morale. Și poezia lui, care se raporta la cele două idealuri, nu aducea propriu-zis o comparație a lor, poetul nu condamna și nici nu aproba unul din idealurile de frumusețe în numele celuilalt. Mai mult decît atât: invectiva și re-criminările din partea a doua a poeziei depășesc în așa măsură datele stabilite în prima parte încît ele nu constituiesc reluarea simetrică a primelor planuri, ci dezvoltă pe o linie paralelă un proces sufletesc nou. Criticul nu ține astfel seama de un adevăr esențial pentru lumea artei: acela că în opera de artă nu interesează logica, ci logica sentimentului. În critica pe care o făcea lui Eminescu, Maiorescu aduce însă și unele date pozitive: el semnalează unele reale nesiguranțe de expresie ale poetului, unele clișee. În special *Mortua est* îi părea diminuată sub acest raport: era vorba acolo de fața pală a unui înger, care, adăugăm noi, mai era pe deasupra și o *stea radioasă*. Dacă însă această critică totalizantă a lui Maiorescu nu poate fi acceptată, cu oarecare rezervă se impune să privim și anumite valorificări ultime ale operei eminesciene, care înțeleg de asemenea să meargă pînă la capăt: tot ce provine de la poet este perfect, pentru motivul relativ curios că tot ce vine de la el nu poate fi decît perfect. S-a desfășurat în această ordine foarte multă sagacitate spre a face ca suflul de viață al totalității să se resfrîngă și asupra părților moarte ale operei sale.

În esența ei, *Venere și Madonă* este o poezie erotică, distanțată deopotrivă de acordurile naive ale începutului și de zbucnirea spontană a eroticii din epoca maturității. Ca și în cazul poeziei analizate anterior, ne găsim și de data aceasta în prezența unei poezii construite, cu planuri de rezonanță suprapuse: pasiunea neînfrînată din care ea a luat naștere apare contrariată de nimicnicia vieții comune; dar strigătul de revoltă al poetului și revenirea lui penitentă la idolul blestemat găsește trepte de înălțare și multiplicare.

Prin intensitatea sentimentului exprimat și prin calitatea lui, poezia se impune să fie raportată la *Amorul unei marmure*, care o precede atât ca elaborare cât și ca publicare. Relațiunea între ele se poate stabili nu numai pe calea aceasta, indicată de ritmul învolburat al sentimentului, ci și prin reținerea unor imagini comune. Spreosebire însă de marmora rece de acolo, de data aceasta femeia este văzută ca o marmoră caldă, un ochi de piatră ce scinteie. Imaginea, care ne duce cu mintea către arta statuară, va avea reflexele sale de-a lungul întregii opere eminesciene, la capătul căreia vom întâlni pe marmoreanul Hyperion. Rămînînd pe aceeași linie a anticipării analizei, vom semnala în același timp procedeul, comun celor două poezii, al repetiției retorice.

Dar dacă se poate vorbi de unele corespondențe pe linia sentimentului sau a imaginilor între cele două poezii, trebuie să se noteze de asemenea că ele respiră în climate diferite: în timp ce pri-

ma se leagă prin dinamica sa de lumea teatrului, cea din urmă are ca punct de plecare arta plastică: imaginea Venerei este văzută de poetul român statuar, în timp ce imaginea Madonei îl duce cu mintea către pictura Renașterii, către Rafael.

Desfășurarea poeziei se realizează în patru momente. S-a observat încă de mai înainte că ideea centrală în jurul căreia se grupează în întregul lui momentul inițial este exprimată în versul:

Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie.

Căutând această frumusețe feminină divinizată, poetul este solicitat de diversele imagini ce au realizat-o în cultura omenirii. Pe planul prim nu se află așadar nici zeița Venus, nici Madona, ambele îndeplinind în poezia eminesciană o funcțiune simbolică. Interesul principal se concentrează așadar asupra înclinării general omenești de divinizare a femeii — divinizare în ordine fizică sau spirituală.

În acest moment inițial poetul apare atașat deopotrivă de cele două simboluri ce oglindesc două vârste din istoria civilizației omenești: pe de o parte zeița Venus, care însemnează un ideal de forme și de materie, de proporții carnale și de fiori de voluptate, iar pe de altă parte idealul creștin și catolic de puritate morală, realizat în imaginea Fecioarei. Dar această primă parte a fost consacrată în mod precumpănitor prezentării lor, ceea ce presupune numai o expresie indirectă a vieții sufletești a poetului. Prin aceasta, poezia capătă în punctul ei de pornire o detașare obiectivă care va merge accentuându-se în așa fel încât partea finală a primei unități se va încheia în scară epică: înfățișarea lui Rafael care, îmbătut de ideal, pictează imaginea Madonei. Viața sufletească ce se zbate aici este, prin această viziune plastică, dominată. Dominată este ea însăși și altfel; și anume prin regresiunea în trecut, ceea ce însemnează umbrire și poetizare.

Vom avea prilejul să vorbim în continuare despre ceea ce însemnează chemare a mitologiei în opera lui Eminescu. O chemare a mitologiei aduce și începutul poeziei *Venere și Madonă*. Poetul se simte ispitit de idealul unei lumi stinse, dar care avea pentru el atracția particulară de a fi gândit în basme, de a fi vorbit în poezii. Spiritul lui luneca astfel pe linia istoriei către vârsta copilărească a omenirii, când mintea și sufletul întâlneau poezia întipărită în toate actele vieții și în toate manifestările naturii. Și cea dintâi mișcare este aceea de regret pentru vârsta fabuloasă a omenirii. Sufletul lui se simte pătruns însă de chemarea acelei vârste: vestea ei, dulce și tină, o vede, o aude, o cugetă și o-nțelege ca o solie a altor ceruri, a altor raiuri și a altor zei. Primele versuri ale poeziei se mulțumeau așadar să sugereze ideea unor timpuri de fabulă și de poe-

zie și să exprime atașarea sentimentală a poetului de ele. Peisajul spiritual al mitologiei răsărea atât de puternic în fața lui, încât acesta ajunge la o expresie apostrofată, cu eliminări de verbe primordiale și cu echivalențe brusce de imagini, totul dând o grafică accidentată sentimentului:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii,
O! te văd, te-aud, te cuget, tină și dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.

Strofa a doua precizează aspectul mitologic de care se lasă ispitit sufletul poetului: este zeița Venus, idealul frumuseții feminine în antichitatea greco-romană:

Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie,
Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet,
Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,
A femeii, ce și astăzi tot frumoasă o revăd.

Am citat primele două strofe ale poeziei, acelea în care poetul evocă imaginea frumuseții antice. Frumusețea elină, carnală și voluptuoasă, ajunge să fie transfigurată total în epoca creștină. Voi cita în continuare strofele în care se înfățișează această trecere de la idealul civilizației antice la acela al civilizației creștine, deoarece toată partea aceasta alcătuiește o unitate artistică încheiată, cu rațiuni estetice proprii:

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătut de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer.

Și-a creat pe pînza goală pe Madona-Dumnezeie,
Cu diademă de stele, cu surîsul blînd, vergin,
Fața pală-n raze blonde, chip de înger, dar femeie,
Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin.

În întregul lui, primul moment al poeziei îndeplinește funcțiunea unui plan de rezonanță ce deschide vastele perspective istorice pentru zbuciumul sufletesc ce se va dezvălui ulterior. Pe linia aceasta, ea realizează în partea ei primă un caracter obiectiv foarte pronunțat. Poezia este așadar inițiată printr-o precizare de simboluri și încadrarea lor în perspective istorice.

Oricât de legat de persoana creatorului, un simbol înseamnă totuși transpunerea subiectului pe linia obiectului; iar perspectivele istorice introduse în poezie au în general funcțiunea de a spori spațiile între operă și creatorul ei. Într-un studiu despre Metaforă și catharsis, Hans Ruin arăta că prin metaforă se ajunge la o adevărată eliberare sufletească. Consecința acestei eliberări este înseninarea. Când vom cerceta mai de aproape poezia *Luceafărul*, vom vedea că o funcțiune similară îndeplinește și simbolul, că el însuși este chemat să elibereze, să însenineze, să distanțeze.

Momentul prim constituia totodată o unitate de măsură pentru modalitățile sufletești proprii ale poetului. O izbucnire subiectivă nestăvilită înseamnă cel de al doilea moment. Poetul transpune totul pe plan subiectiv, cu un debit afectiv atât de impetuos încât pierde total din vedere modalitățile de manifestare ale frumuseții feminine în prima parte a operei. Era vorba acolo de admirația femeii în dubla ei ipostază de zeiță a iubirii și de mamă a mintuito-rului — și una și alta văzută în atmosferă idealizantă. El face tranziția la momentul al doilea al poeziei dându-i, prin artificii expresiei, o aparentă continuitate. Adverbul *astfel* îndeplinește această funcțiune:

Astfel eu pierd în noaptea unei vieți de poezie.

În contextul său, versul constituie o imagine paralelă aceleia care aduce pe Rafael în planul poeziei. Dar paralelismul rămâne de natură exterioară; imaginea primă se realizează în scara subiectivă: asemenea pictorului italian, poetul se pierde în contemplarea imaginii ideale; el întreprinde însă o operație de transfigurare a unui material cu trăsături proprii. Paralelismul se încheie așadar cu gestul demiurgic al creațiunii artistice, pentru că dincolo de act, dincolo de ritul artistic, planurile devin într-o largă măsură necoincidente. Femeia idealizată de poet nu reprezintă idealul de perfecțiune către care a năzuit o epocă întreagă din istoria civilizației omenesti: nu o Venere, ci o bacantă antică, al cărei suflet a devenit uscat, a cărei față a căpătat culoarea palidă a beției bolnave, a cărei buză a învinețit, mușcată de corupție. Și întreaga parte a doua a poeziei dă expresie unei sentiment agitat, care se zbate între revoltă și necesitatea adorării. Poetul ignora cu desăvârșire existența criteriilor morale în pictarea imaginii Venerei; el devine acum un moralist aprig, care-și înarmează morala cu invectiva suierătoare.

Planul obiectiv inițial și planul subiectiv următor aveau să se confrunte și să se definească reciproc în cel de al treilea moment

al poeziei, care concentrează comparația, reducând-o pînă la schematizarea situațiilor respective:

O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie,
Cu diadema-i de stele, cu surîsul blind, vergin,
Eu făcut-am zeități dintr-o palidă femeie
Cu inima stearpă, rece și cu suflet de venin.

Tranziția finală, pe care Maiorescu o credea prea căutată și care în fond nu este decît unul dintre polii între care se zbate sufletul frământat de patimă al poetului, are funcțiunea de a sublinia pînă la ce înălțime se poate ridica setea lui de idealizare: ea era cu atît mai mare, cu cît mai grea căzuse condamnarea asupra femeii iubite.

Poezia se încheia astfel pe linia adorației și stabilea pe calea aceasta o simetrie între planul ei prim și planul ultim. Între pictarea imaginii ideale a femeii din prima parte a poeziei și idealizarea penitentă a ei din partea finală se desfășoară furtuna sufletească a poetului. Poezia aduce astfel o caleidoscopie sentimentală, ea grupează viața sufletească în jurul polului luminos al idealizării și polului întunecat al negației, al degradării imaginii morale a femeii.

Privită din punctul de vedere al prezenței poetului în materialul poetic, am constatat o mare deosebire între partea primă și restul poeziei. Nu ne găsim în fața unor motive care să fie reluate și adîncite, poezia nu se realizează prin construirea unor cercuri concentrative dispuse în ordine verticală, ea se construiește prin adăugare de planuri pe linie orizontală. O legătură organică le asociază însă. Extern fluxului sentimental fundamental al operei, momentul prim are funcțiunea de a crea dimensiuni. Grație lui, situația individuală desfășurată în poezie capătă proporții, se extinde, se generalizează și ajunge să convertească opera într-un simbol de semnificații generale. Femeia întinată căreia se adresează spiritul vulnerat al poetului apare aici divizată și divinizată, pentru că dedesubtul revoltei și urei, dedesubtul invectivei se zbatea aceeași iubire care simțea trebuința luminii, înălțării, idealului și care avea să sanctifice, în final, păcatul.

Lipsită de partea primă, poezia ar fi lipsită astfel de perspective, dar ar fi lipsită și de mijloacele de convertire în simbol. Totul s-ar reduce la un episod dintr-o dramă erotică, pentru că în momentul al doilea al poeziei și în finalul ei se concentrează în fond materialul unei drame erotice. Învolverarea sentimentului nu împiedică delineaarea unui conflict și unui deznodămînt, după cum nu împiedică nici schițarea unui personaj. Cu ce trăsături s-ar prezenta acesta? El este lucrat în mod prevalent pe linii morale, al căror sens ne-a apărut din cele discutate pînă acum. Sub raport fizic aduce numai unele note sumare; nu dispare, dar în combinațiuni destul

de rare: păr blond, dar ochi negri, pe care, spre a deschide perspective asupra vieții sufletești a eroinei, poetul îi compară cu marea. Vom urmări ulterior ce însemnează marea în arta figurației eminesciene: marea-comparație, marea-metaforă, marea-simbol.

Dramatismul poeziei este determinat însă de calitatea sentimentului poetului. Sfișiat între tendințe contrarii, el trece de la ură la adorare, de la ura care merge de la invectiva cea mai de rînd, pînă la adorarea ce se întoarce penitentă, renunțînd la atitudinea de justițiar.

Prin aceste trăsături ale sale, Eminescu apare ca un erou de poemă byroniană. Mai mult chiar, prin dubla polaritate a sentimentului său el însemnează o natură congeneră lui Byron. Într-adevăr poetul englez este văzut de cei apropiați lui ca o structură sufletească foarte complexă. „Caracterul lui era un labirint“, spune Lady Byron; un caracter „eterogen“, un caracter „dual“, apare contesei Blessington. Și poetul însuși se definește drept un amestec ciudat de bine și de rău; el este un spirit „antitetic“; este, în definiția lui Macaulay, „o împerechere de extreme opuse“. Această sete de iubire și de ură, de bine și de rău este așadar caracteristică vieții sufletești a poetului englez. Ea este caracteristică în aceeași măsură și autorului poeziei *Venere și Madonă*, care se zbate între iubire și ură, între preamărirea femeii iubite și aprige recriminări împotriva ei. Trăsătura nu este ceva caracteristic numai poetului englez și celui român. Ea definea numeroase personalități și asupra ei a insistat adeseori însuși Goethe, atît în conversațiile sale cu Eckermann cît și în *Dichtung und Wahrheit*. În această concentrare a antinomiilor, în această „complexio oppositorum“ vedea marile poet german trăsătura fundamentală a caracterelor demonice.

Demonul este un om ispitit de îndoială, el știe că are puteri atît de mari încît se poate lua la întrecere cu alții și niciodată sau rareori înfilnește contemporani asemenea lui. Demonul nu ezită să înceapă lupta chiar cu Universul care însă în ultima analiză îl va învinge întotdeauna. Și este de remarcat că, printre naturile demonice ale timpului, Goethe număra și pe poetul englez.

Cu prilejul acesta cred că ar fi necesar să fac o delimitare a noțiunii de demonism față de o altă noțiune cu care adesea se confundă: satanismul. Satanul se caracterizează printr-o negațiune consecventă, demonul ezită între afirmație și negație; satanic este un Mefisto care spune despre sine însuși: „eu sînt spiritul care în permanență tăgăduiește“; demonul însă plutește într-o îndoială perpetuă.

Definit astfel în termenii consacrați de literatura generală, Eminescu manifestă în începuturile sale o structură sufletească demonică. Afirmată în erotică, vom regăsi-o aiurea, pentru că ea determină ritmica sentimentului său: afirmație și negație, cu o marcată tendință de generalizare, cu vremea, a negației.

A doua poezie publicată de Eminescu în *Convorbiri literare* este *Epigonii*. Ne vom opri o clipă asupra acesteia, mai puțin spre a pune în lumină valorile proprii și mai mult spre a sublinia anumite probleme care interesează o mare parte din opera poetică eminesciană.

Epigonii apare în numărul din 15 august 1870 al revistei ieșene și are darul de a stîrni unele nedumeriri și rezerve în rîndurile cititorilor. Expresia lor o formulează Iacob Negruzzi cu toată claritatea, atunci cînd spune că poezia a plăcut prin frumusețea versurilor și prin originalitatea cugetării, dar că nimeni nu se putea uni cu părerile lui Eminescu despre literatură. Într-adevăr, momentul pare să fi fost delicat pentru Junimea în general, pentru Maiorescu în special. Criticul combătuse cu energie vechea literatură română, pe care poetul o aprecia în mod atît de călduros.

Încunoștințat de discuțiile la care dase naștere poezia sa, Eminescu ține să-și lămurească atitudinea și scrisoarea pe care el o adresează cu acest prilej lui Negruzzi, la 17 iunie 1870, însemnează cea mai bună explicație dată operei. Poetul arată aici că nu poate fi vorba de o apreciere a artei unor scriitori ca Cichindeal sau Pralea, ci numai de aprecierea încrederii cu care ei lucrau, de naivitatea și sinceritatea simțirii și artei lor. În comparație cu aceștia, scriitorii contemporani erau conștienți de suflul veacului; arta lor avea rafinamente decadente, ea respira un aer bolnav și dulce, pe care Eminescu îl denumeste cu termenul său german: este cunoscutul Weltschmerz, ceea ce însemnează „conștiința adevărului trist și sceptic învins de către colorile și formele frumoase“. „Predecesorii noștri, spune el, credeau în ceea ce scriau cum Shakespeare credea în fantezmele sale; îndată însă ce conștiința vede că imaginile nu sînt decît un joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni“.

Textul acesta din Eminescu se impune să fie meditat mai îndelung, deoarece el cuprinde în același timp o concepție și o atitudine. Conștiința noastră vede că imaginile unei poezii nu sînt decît un joc, și de aici urmează scepticismul, neîncrederea, îndoiala. Dar conștiința nu poate vedea în imaginea poetică un simplu joc decît atunci cînd ea este într-adevăr un simplu joc. Și în poezie, în adevărata poezie, la baza căreia se află o adîncă necesitate sufletească, imaginea nu este un joc nici simplu, nici complicat, ea este un produs natural și necesar, așa după cum un produs natural și necesar este valul care brăzdează întinderea unei mări agitate de furtună. Scrisoarea lui Eminescu distinge prin urmare poezia reală de poezia izvorită din jocul de-a imaginea, poezia făcută de cea născută, și condamnarea lui se aplică celei dintîi. Atitudinea poetului se degajează așadar cu toată claritatea: el are în vedere literatura preocupată îndeosebi de cultul formelor, literatură care, în Europa, dăduse

naștere unui curent estetizant. Paralel cu această atașare particulară de formele frumoase, aceeași literatură aducea, și pe linia sentimentului, acel aer bolnav și dulce, caracteristic de asemenea decadentismului estetizant. Și atunci când Eminescu se ridică, atât în scrisoare cât și în poezie, împotriva acestei literaturi decadente, el nu condamna numai un fenomen caracteristic literaturii române, ci un fenomen de proporții europene. Am văzut de altfel mai înainte că sub raportul acesta poetul român nu este un glas izolat. Împotriva literaturii de virtuozități formale se ridicau glasuri și în alte părți. Fenomenul era condamnat în Germania, el fusese înfierat de tribunalul corecțional în Franța, iar în Anglia luase naștere un curent literar foarte puternic și cu ecouri întinse pe continent, a cărui doctrină însuma condamnarea literaturii pur estetizante și recomandarea întoarcerii la sinceritatea primitivă, naturală și plină de credință. Ea trebuia să se apropie pe calea aceasta de poporul de jos și să-și atribuie funcțiunea sacerdotală a educării artistice a maselor populare. Curentul acesta, care are numeroase puncte de contact cu concepția socialistă a artei, este preraphaelismul. Condamnând poezia decadentă a contemporanilor, admirând literatura plină de sinceritate și de încredere a înaintașilor, Eminescu devine un reprezentant tipic al gândirii preraphaelite în literatura română. Evident, nu voi susține derivarea lui directă din școala engleză a lui Rossetti și Morris; prin atitudinea lui însă, poetul român se fixează în ceea ce s-ar putea numi reacțiunea europeană preraphaelită, în cuprinsul căreia el deține unul din locurile importante atât prin tăria verbului propriu, cât și prin curentul pe care îl creează³. Pentru că, fapt pe care știința română îl ignorează cu desăvârșire, Eminescu creează într-adevăr în literatura română un curent preraphaelit, a cărui acțiune este mai mult de natură programatică. Prin Vlahuță, din care amintesc poezia *Unde ni sînt visătorii*, el se prelungește pînă în timpuri apropiate de noi.

Poezia se construiește așadar pe opoziția între poeții vizionari din trecut și spiritele analitice ale timpurilor noi. Ea depășește însă linia aceasta și în final ne face să vedem că poetul îi atribuia și o funcțiune socială:

Rămîneți dară cu bine, sînte firi vizionare

Ce făceați valul să cînte, ce puneți steaua să zboare,

Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi.

În concepția lui Eminescu arta are așadar o funcțiune socială, aceea de a ne smulge meschinăriei existenței noastre și de a ne conduce într-o lume nouă, opusă lumii noroiului în care ne este dat să trăim. Ea trebuie așadar să înfrumusețeze viața omului, ceea ce, în ultima analiză, însemnează însușirea unui alt punct programatic

preraphaelit, în spiritul căruia arta era chemată nu numai să creeze frumosul, ci și să facă educația estetică a maselor. Poezia capătă în felul acesta o misiune socială, ea trebuie să conducă societatea către valorile înalte create de spiritul uman. Dacă în zilele noastre noțiunea de progres nu ar fi căpătat o accepțiune strict precizată, dacă ea n-ar presupune o dependență strînsă de factori materiali, n-aș sta la îndoială să calific concepția lui drept o concepție progresistă. Dar pentru el progresul este văzut pe linie spirituală și numai în această accepțiune poate fi determinat de artă.

Indiferent însă de faptul acesta, versurile citate — și de altfel întreaga poezie — ne conduc către concepția artei ca funcțiune socială, către mesianismul poetic.

Voi insista asupra acestei probleme pentru îndoitul motiv că împrejurările au făcut-o să fie foarte actuală pe de o parte, iar pe de altă parte pentru că ne va ajuta să înțelegem mai bine un capitol întreg din poezia lui Eminescu, poezia închinată cetății umane. Am amintit cu un alt prilej că poetul român este un partizan al concepției idealiste a artei. Faptul acesta nu-l împiedică însă ca, în anumite momente, el să descindă din sferele înalte în care plutește Hyperion, să se amestece în mulțime, să caute să înțeleagă durerile ei. Datele pe care le voi aduce în discuție privesc așadar pînă la un punct poezia care ne interesează în clipa de față, dar ele stabilesc totodată treapta pe care va trebui să ne înălțăm ca să avem înțelegerea unor opere eminesciene pe care le vom discuta ulterior.

Contemporanii lui Eminescu au trăit lupta înverșunată ce s-a dat între partizanii concepției despre artă pentru artă și partizanii concepției despre arta cu scop — în primul rînd cu scop social. Întrucît aceasta este una dintre problemele ce preocupă mai mult timpurile noastre, găsesc necesar să dau unele puncte de orientare generală și să vă recomand lucrările în care veți găsi concentrate datele esențiale ale ei. De altfel asupra acestei probleme am insistat pe larg în unele din lucrările mele anterioare, în primul rînd în studiul despre *Ideologia literară a lui Heliade Rădulescu*, București, 1935 și în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944 (capitolele închinare lui Heliade și Boliac). Dintre studiile amintite de mine cu prilejul acela semnalez aici, pentru importanța lor, pe H. A. Needham, *Le développement de l'Esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle*, Paris, 1926; M. Thibert, *Le rôle sociale de l'art d'après les Saint-Simoniens*, Paris, 1926; A. Guiard, *La fonction du poète, Etude sur Victor Hugo*, Paris, 1910. Amintesc totodată un documentat studiu datorit unui învățat englez J. J. Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France*, Oxford, 1935, precum și lucrarea lui A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906.

Și pentru că problema aceasta nu este proprie numai literaturilor moderne, ci și celor vechi, amintesc aici că informații prețioase referitoare la felul cum ea se pune în antichitate găsim în unele studii închinat lui Platon sau literaturilor antice în general: G. Colin, *Platon et la poésie*, în *Revue des études grecques* din 1928; Pearls (Hugo), *L'art et la beauté vus par Platon*, Paris, 1938; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge, 1934 și D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, București, 1944.

Este diversă concepția pe care gânditorii și artiștii antichității o aduc în această ordine. În timp ce Platon vede poezia detașată de orice interese sociale, respirând în lumea senină a ideilor, în timp ce un teoretician, ca Filodem din Gadara susține gratuitatea actului artistic, iar poeți ca Homer văd în poezie numai plăcerea, concepția opusă, aceea a artei utilitariste, își are de asemenea reprezentanți săi⁴. Cu nouă secole înainte de Christos, Hesiod vedea în poezie un instrument de educare a poporului, pe care ea îl putea îndrepta către bine și fericire. El este considerat de altfel drept creatorul imaginii poetului-profet, poetul care îndrumază societatea pe calea viitorului și fericirii. Alături de el putem aminti pe Aristofan, pentru care arta are de asemenea un rol educativ; și pe Horatiu, care cerea poetului să îmbine în opera sa plăcutul cu folositorul — utile dulci. Și, ne aducem cu toții aminte, aceeași antichitate ne-a transmis și imaginea poetului Tirteu, care stimula cu cînturile sale armatele la luptă.

Pozițiile stabilite în antichitate se prelungesc pînă în timpurile noastre. Și în ordinea aceasta, ca și în alte direcții, noi toți ne lăsăm furati de o falsă părere atunci cînd ne imaginăm că descoperim lucruri nouă. Evul mediu a subtilizat mai puțin în domeniul teoriei artei, dar practic a manifestat o viguroasă concepție utilitaristă. Și poate că în nici o altă epocă din istoria omenirii poezia n-a realizat mai din plin comandamentul de a oglindi fidel societatea: poezia religioasă, care traduce unele trăsături fundamentale ale spiritelor medievale, se află în vecinătatea poeziei eroice a unei societăți războinice și în vecinătatea unei poezii galante, născută în mediul aristocrației timpului.

Romanticii descoperă la rîndul lor cele două concepții despre poezie. Manifestările lor în această direcție sînt atît de numeroase și atît de importante, încît lor li s-au închinat studii întregi. Simplificînd însă și exprimînd prin numele a două mari personalități cele două atitudini la care ne-am referit, avem în primul rînd arta văzută în afară de societate, avînd rațiunile ei proprii și fiindu-și ei înseși și scop și realizare. Schiller însuși vedea pe poet, în cunoscuta lui poezie *Die Theilung der Erde*, legat în mod exclusiv de cer; iar în timpuri apropiate de Eminescu, Baudelaire dăse expresie aceleiași concepții într-una din cele mai frumoase poezii ale sale,

Bénédiction. În linie generală, artistul trebuie să se sustragă din mulțime, să trăiască în turnul său de fildeș, adîncit în contemplarea propriei lumi sufletești. Contemplator al idealității, el așteaptă ca inspirația să-i vină de sus, din cerul în care sălășluiesc ideile și zeii inspiratori. Mărimea lui este definită de puterea lui de izolare. Această concepție aristocratică este reprezentată în mod strălucit de poetul francez Alfred de Vigny, în numeroase opere ale sale, dar mai cu seamă în *Chatterton* și în prefața la această operă.

Opera lui Eminescu ne obligă să stabilim în această ordine anumite distincțiuni. Nu este vorba numai de poetul care se izolează de societate, ci de artistul pe care societatea îl repudiază. Atitudinea poetului față de societate își găsește o complinire în atitudinea societății față de poet. Poezia amintită mai înainte a lui Schiller, *Die Theilung der Erde*, poate fi invocată aici pe bună dreptate și tot așa poezia *Bénédiction* a lui Baudelaire, în care poetul francez înfățișează pe artist drept obiectul de distracție și de batjocură al societății contemporane. Este drept, atitudinea societății și-ar putea afla scuza în faptul că arta aceasta, de caracter strict individual, nu îndeplinește nici o funcțiune socială.

În opoziție cu aceasta avem concepția socială a artei, pe care o surprindem la nenumărați scriitori ai timpului. Un poet concentrat în mod exclusiv asupra propriei lumi sufletești, cum este Lamartine bunăoară, are cu toate acestea momente în care mărturisește că, în evoluția ei, poezia trebuie să se coloreze diferit, după epocile pe care omenirea le traversează în evoluția ei. Ea trebuie să fie religioasă, filozofică, socială, după cum se leagă de o societate preocupată în mod prevalent de religie, de filozofie sau de problemele sociale.

O misiune socială îndeplinesc poeziile care devin cîntăreți ai sentimentelor colective. În această categorie se pot aminti odele unui Pindar bunăoară, ale unui Malherbe sau Boileau. Și, în literatura română, o funcțiune similară îndeplinesc odele lui Asachi sau acelea ale lui Vasile Alecsandri.

Rolul social al poetului nu se limitează însă numai la atîta. El este văzut adeseori încărcat cu o misiune divină, aceea de a conduce societatea pe calea progresului. Geniu de factură deosebită de aceea a omenirii comune, profet sau sacerdot, el este rînduit să lumineze omenirii căile viitorului. Concepția, existentă încă de mai înainte, capătă o largă circulație grație mișcării socialiste saint-simoniene și mai cu seamă grație lui Victor Hugo. Poetul francez va ajunge cu vremea să susțină că artistul de geniu este profund deosebit de omul obișnuit, că el este făcut din atomi ce se desprind din astre, din atomi stelari. Această structură diferită îl face să aibă clare în

față căile viitorului și omenirii nu-i rămâne altceva de făcut decât să urmeze drumul însemnat de el:

Peuples! écoutez le poète!
Écoutez de rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,
Luit seul a le front éclairé.
Des temps futurs perçant les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.

Il rayonne! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité!
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté.
Il inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs;
A tous d'en haut il la dévoile;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs!

(Fonction du poète, în colecția
Les rayons et les ombres)

Conceptia pătrunsese în literatura română cu mult înainte de apariția lui Eminescu. Sub influența directă a mișcărilor socialiste franceze, Cezar Boliac ajunsese să susțină idei asemănătoare încă înainte de revoluția de la 1848. Iar Heliade Rădulescu, care se află sub influența simultană a saint-simonienilor, fourieriștilor și a lui Victor Hugo, ajunsese să pună în circulație imaginea poetului profet. Și sub influența directă a saint-simonianului francez Pirre Leroux, el ajunge să izoleze în acest câmp vast imaginea lui Moise, în care vede un simbol al geniului — profet așa cum și-l imagina el — și așa cum îi plăcea să se creadă uneori pe sine.

Pe aceste căi larg deschise avea să se îndrumeze și Eminescu. Revenim astfel la un capitol din biografia intelectuală a poetului, acela închinat ideilor sale literare. Revenim nu spre a repeta, ci spre a completa și nuanța datele comunicate cu prilejul acela. Eminescu vede uneori lipsa oricărui sens al activității poetului într-o societate nepăsătoare dacă artistul moare astăzi, dacă a murit ieri (*Pierdut în suferința nimicniciei mele*). Exploatat de societate și disprețuit de ea, opera lui se va învrednici poate cu vremea să cîrpească versurile slabe ale unui urmaș grăbit să coasă în rime unele

gînduri proaste (*Ciudat izvod e omul*); ea nu va face însă în nici un caz concurență unui brav ofițer, pe care fata iubită de poet îl va prefera întotdeauna (*Icoană și privaz, Scrisoarea IV, Scrisoarea V*).

În afară de note de felul acesta, frecvente în opera poetului, Eminescu are momente cînd judecă arta în strînsă dependență de societate. Semnificativă ne apare îndeosebi una din poeziile păstrate în manuscrisul 2262 al Academiei Române, a cărei temă este sterilitatea artei moderne. Intitulată după primul ei vers, poezia aceasta s-ar numi *În van căta-veți ramuri de laur azi*: epoca noastră este o epocă de decădere, pentru că timpul roade tot. Poetul aruncă aici o fugară privire în tema vecină, „fortuna labilis“: vitejia trecută a apus; strălucirea vechilor cetăți s-a stins; papii și regii au ajuns pulbere. În piepturi nu mai sînt simțiri adevărate, ci numai umbre de simțiri și de aceea nu mai pot apărea artiști ca Michelangelo, care să ridice bolți de granit, sau ca Rafael, care să dea viață pînzelor moarte. Simțirea adevărată, măreția, arta aparțin toate trecutului; timpurile noastre sînt mici, noi nu sîntem decât pulbere și umbră: pulvis et umbra sumus.

Și pentru Eminescu, poetul este uneori cîntăreț al sentimentelor colective, un herald al aspirațiilor comune. Mărturiile cele mai caracteristice pentru această concepție aparțin epocii de începuturi, acelei epoci cînd poetul se găsea încă pe linia de gîndire heliadistă și cînd admirațiile sale literare se îndrumau către Victor Hugo. În *Geniu pustiu*, geniul este văzut ca un mîntuitor de popoare în felul în care el era văzut și de poetul francez; dar imaginea lui se colora variat, trădînd și alte ispite artistice pe care le încercase la acea dată Eminescu: „Mi-ar fi plăcut mult să trăiesc în trecut. Să fi trăit pe timpii aceia cînd Domni îmbrăcați în haine de aur și samur ascultau de pe tronurile lor, în învechitele castele, consiliile divanului de oameni bătrîni — poporul entuziasat și creștin unduind ca valurile mării în curtea Domniei — iară eu, în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înțelepciunii, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune — preot durerilor și bucuriilor — bardul lor“.

Pasajul acesta nu se impune atenției numai prin funcțiunea atribuită poetului — un cîntăreț al aspirațiilor întregului popor — ci și printr-o altă trăsătură, tot atît de caracteristică poetului român: chemarea trecutului. Chemarea trecutului este una dintre cele mai proprii trăsături ale romantismului german în prima lui fază, după cum chemarea viitorului este una dintre caracteristicile romantismului francez. Poetul român apare la data aceasta nedecis, ispitit deopotrivă de utopia viitorului și de aceea a trecutului. Evoluția lui se va caracteriza printr-o progresivă atenuare a celei dintîi și atașarea tot mai strînsă de valorile trecutului. În aceeași funcțiune de cîntăreț al sentimentelor comune apare Eminescu și în poezii în

care plînge moartea unor personalități cunoscute: Aron Pumnul, Barbu Știrbei.

Legat de concepția socială a artei ne apare poetul și în operele lui înfiorate de suflul profetismului național. Cea dintîi dintre acestea este amintită odă adresată lui Heliade, în legătură cu care se impune să fie notată și poezia închinată morții marelui luptător. În cea din urmă, în care Eminescu dezvăluiește marile lui calități de poet, Heliade este înfățișat ca imaginea desăvîrșită a geniului profet, un Moise al poporului său. Moise era, după cum ne amintim, și pentru Heliade imaginea desăvîrșită a profetului creator de popoare. El împrumutase această figură dintr-o carte ce s-a bucurat de multă considerație pe vremea aceea, *De l'humanité* a lui Pierre Leroux, în care legislatorul evreu era prezentat în cele mai autentice culori saint-simoniene. Prin Heliade și prin modelul acestuia, Leroux, Eminescu prindea el însuși reflexe saint-simoniene în opera sa. Dar pentru el, figura lui Moise era prezentă și în alte planuri literare. Se poate într-adevăr susține că poetul român a cunoscut și celebra poemă *Moise* a lui Alfred de Vigny, al cărui vers:

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre,

pare să fi fost prezent în mintea lui, cînd, în poezia *Ca o făclie stinsă*, scrie:

Și să nu pot de somnul pămîntului s-adorm.

Dar încă de pe acum, și sub influența aceluiași romantism, Eminescu înfățișează pe profeții săi într-o izolare morală care merge sporind. Imaginea lui Mureșanu, profet al națiunii sale, îl solicită și el o prinde fugăr în mai multe încercări poetice. Cîntărețul revoluției de la 1848 este pentru Eminescu o figură complexă, în care fuzionează trăsături proprii lunatismului, demonismului, titanismului, dar din care nu lipsește nici imaginea poetului profet:

Și capete de geniu cînd ard, cînd se inspiră
Arderea lor arată, la lumea ce-i admiră,
Că ziua e aproape... și palizii poeți
Profeți-s plini de vise ai albei dimineți.
Profete al luminii, în noaptea-ți te salut
Și vărs geniu de aur în corpul tău de lut,
În buclele-ți eu strecor dulci lauri de argint —
Cu raza zilei albe, eu geniu-l ți-l aprind.

Am amintit puțin mai înainte poezia *În van căta-veți ramuri de laur azi*, în care poetul tratează în notă proprie tema poetică „fortuna labilis”; totul este decădere în timpul de față, măreția aparține în întregime trecutului. Poezia este indicată să ne îndrumeze către tema tratată în *Epigonii*. Mai apropiată încă prin temă de această poezie este poezia *Christ*, cu care ne-am ocupat de asemenea în trecut. Poezia datează din 1869, ceea ce însemnează că este, ca elaborare, contemporană cu *Epigonii*. Arta trecutului, spune aici poetul, este stingace și aproximativă, dar ea este sinceră pentru că izvorăște dintr-o credință adîncă. În raport cu ea, arta modernă este strălucită, perfecționată ca mijloace tehnice, dar uscată, secătuită de credință. Scepticismul veacului a cuprins sufletul artistului și acesta a-ncețat să mai vadă un Dumnezeu în pruncul născut la Betleem; el este un om numai, căruia i se pune o mască regală. Credința sinceră de pe vremuri a devenit acum o frază strălucită. Arta era așadar judecată de Eminescu în raportare la condițiunile sufletești ale creatorului, ea trebuia să aducă sinceritate a simțirii și credință adîncă. Această concepție a poetului român m-a determinat să caracterizez opera sa drept un manifest în spirit prerafaelit.

Cu aceasta am definit însă și concepția din *Epigonii*, expresia cea mai puternică a ideii în opera lui Eminescu și manifestarea cea mai strălucită a doctrinei prerafaelite în literatura română. Nu este vorba de o poezie de aplicare a programului, ci de o operă programatică: lecțiunea teoretică este reținută, dar ea se degajează puternic din caracterizarea diversă a generațiilor de scriitori.

S-a vorbit în legătură cu ea de izvoare străine; s-a amintit despre romanul lui Karl Immermann, *Die Epigonen*. Pentru că această raportare îmi apare puțin fericită, nu găsesc necesar să insist asupra ei. Despre epigoni s-a vorbit însă în literatura germană a timpului și pentru cine vrea să se documenteze mai pe larg asupra problemei eu amintesc aici un articol mai vechi al lui Spitteler, *Epigonentum*, publicat în *Neue Züricher Zeitung* din 1891 precum și studiul lui H. Kraeger *Der Byronische Heldentypus*, apărut în colecția de studii de istoria literaturii moderne a lui Muncker, la München, în 1898. Singurul lucru care se poate spune cu precizie despre poezia română este că ea intră în reacțiunea antidecadentă europeană din a doua jumătate a secolului trecut și că este una dintre cele mai de seamă mărturii ale acestui curent.

Figure sînt însă izvoarele interne ale poeziei, în speță *Lepturariul* lui Aron Pumnul. După cum știm, Eminescu a simțit un puternic atașament față de profesorul bucovinean, a cărui apărare o ia nu numai împotriva lui Dimitrie Petrino, care atacase pe învătăatul de la Cernăuți cu un entuziasm pueril, ci chiar împotriva lui Titu Maiorescu. Eminescu nu apără numai pe Pumnul, ci și pe scriitorii anteriori prețuiți de acesta, scriitori care figurau în pa-

ginile *Lepturariului*. Evident, nu înțelege să-i apere pentru „meritul intern“ al operelor lor, ci pentru că te mișca acea „naivitate sinceră, neconștientă, cu care lucrau ei“.

În *Epigonii*, caracterizarea poetilor anteriori o face Eminescu adeseori pe baza *Lepturariului* lui Pumnul. Acesta a dat de altfel poetului nu numai calificativul izolat, ci și sentimentul de admirație generală pentru valorile trecutului. Încadrarea „cazului“ literar românesc în evoluția spirituală a omenirii este însă opera poetului, care a știut să pătrundă materialul local de semnificații generale.

Acestea se realizează în primul rând prin crearea opozițiilor necunoscute lui Pumnul. Pentru profesorul de la Cernăuți întreaga literatură română prezenta un curs unitar. În opoziție cu el, spiritul dual al lui Eminescu simte trebuința desfășurării în timp și contratimp. El creează astfel planuri opuse, de corespondență integrală: trecutul și prezentul pe de o parte, credința și scepticismul în ordine spirituală, puterea vizionară și analiza rece în câmpul creațiunii artistice pe de altă parte. Aplicată istoriei spirituale a lumii, poezia semnalează o scandare descendentă ce însumează în extremele ei fazele prerafaelite:

Voi, pierduți în gânduri sînte, convorbeați cu idealuri.

Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează.

În ordine afectivă, poezia se construiește așadar pe o dublă polaritate: admirația și disperarea, prima aplicîndu-se trecutului și imprimînd poeziei un caracter afirmativ de odă, cea de a doua aplicîndu-se prezentului și imprimînd poeziei un caracter elegiac negativ. Iar încheierea, care ar fi putut să revină la tonul de odă, prin afirmarea repetată a atașării poetului de valorile trecutului, sau prin reducerea prezentului la trecut, se face în timbru de pesimism integral: poetul constată existența unei legi fatale, în baza căreia individul apare asociat în mod ineluctabil de prezentul epuizat, sfîrșit, lipsit de seva artei. Un coronament atît de sceptic justifică cel de al doilea titlu pe care poezia îl căpăta în manuscris, *Skepsis*.

Din toate problemele care s-ar putea pune în continuare în legătură cu această poezie, semnez numai timbrul de nuanțe mitologice în care se face evocarea epocii de aur a literaturii române, precum și cîteva caracterizări izolate de scriitori, care trădează idei cardinale în gîndirea poetului: Heliade îi apare profetic, uriaș, plutind într-o atmosferă de mit și de eres; Alexandrescu este văzut ca poet al disperării, al ruinii timpului, și este apropiat de Byron; Mureșanu este profetul neamului; Negruzzi reprezintă dragostea pentru trecut; Bolintineanu, durerea și iubirea, iar Alecsandri este

prețuit pentru aspecte multiple din activitatea lui: idealul, iubirea, durerea, dragostea pentru literatura poporană și pentru trecutul țării.

Marile valori pe care Eminescu le vedea realizate în literatura trecutului erau așadar puterea de idealizare, profetismul, iubirea de trecut, iubirea de literatura poporană și iubirea propriu-zisă. Cuprinsă într-una din primele sale poezii, mărturia ne apare semnificativă pentru dezvoltarea ulterioară a operei poetului și de ea va trebui să ținem seama în cercetarea noastră viitoare.

NOTE

1. *Mortua est!* face obiectul analizei atente a lui D. Caracostea în *Arta cuvîntului la Eminescu*, analiză ce constituie — mărturisit — punctul de plecare al comentariilor lui D. Popovici. Analiza lui Caracostea combină elemente de istorie literară (relațiile cu opera lui Bolintineanu), literatură comparată (în sens tradițional, prin studierea influenței *Noptilor* lui Young, dar și pe linia literaturii comparate a formelor, prin analiza comparativă cu poezia lui Leopardi, *A Silvia*), Stoffgeschichte (istoria temei literare), studiul genetic (variantele poemei), analiza spațiului și a timpului estetic, precum și a axei imaginilor, studiul stilistic etc. Pe linia propriilor sale preocupări, D. Popovici amplifică studiul istoric al temei — ajungînd, pe această cale, la construirea unei tipologii literare — și racordează întreaga analiză la teza sa critică: titanismul poeziei eminesciene. Studiul variantelor dezvăluie astfel treptata realizare a factorului informant de profunzime — titanismul — și explică, în funcție de acesta, logica poetică a textului, abandonînd finalismul (stînjinator adesea) ce caracterizează metoda lui Caracostea.

2. Întreaga discuție pleacă (așa cum plecau, de pildă, reproșurile lui Ibrăileanu cu privire la caracterul „illogic“ al imaginilor din *Sara pe deal*, unde turmele urcă seara dealul, în loc să coboare în sat, cum ar fi firesc), de la confundarea logicii poetice cu logica realului. Pasajul, stîngaci în această versiune nedefinitivă a cursului, încearcă însă de fapt (așa cum încercase și Caracostea) să deplaseze discuția de pe terenul „realului“ pe acela al viziunii poetice. „Strofa (...) învederează nu o perspectivă de pe pămînt, ci o viziune cosmică“, afirmă Caracostea fără a racorda însă această interpretare la caracterul ascensional al axei imaginilor (*Arta cuvîntului...*, p. 158). Oricum, criticul substituie „viziunea“ vederii sau perspectivei terestre reclamată de o estetică naiv-realistă. Sancționată de critică la apariția lucrării, soluția lui Popovici, deși stîngaci formulată, e tot rodul încercării de a deplasa discuția pe terenul logicii poetice, definind „perspectiva“ din unghiul textului, și nu din acela al cititorului. Or, date fiind premisele pro-

priei teze critice (titanismul ce creează cadre spațio-temporale titaniene), D. Popovici va opta pentru soluția *vastității* spațiale — ceea ce ar corespunde dimensiunilor titaniene ale spațiului, care, combinate cu sugestia „unui timp colorat mitologic, străbătut de mister“, creează „perspectivele cerute de încadrarea finală a sentimentului“.

3. În 1969, la apariția lucrării lui D. Popovici, critica a respins cu imprudență grabă ipoteza preraphaelitismului poeziilor *Christ* și *Epigonii*, precum și ipoteza unui preraphaelism românesc, pe motiv că Eminescu nu-i cunoștea pe preraphaeliții englezi. D. Popovici propune această interpretare pe linia unui comparatism modern, preocupat în primul rînd nu de influențe, ci de paralelisme. Cum însă acest atrăgător paralelism cultural n-a convins, vom furniza în sprijinul său și un argument de natură istorică: chiar dacă Eminescu n-a cunoscut preraphaelismul englez, el avea toate șansele să cunoască rădăcinile vieneze ale mișcării preraphaelite din pictură, despre care, v. Ricarda Huch, *Romantismul german*, traducere și prefață de Viorica Nișcov, București, 1974, p. 334—335: „Pe tăcute, neobservată, se pregătea la Viena și noua pictură, preraphaelită: o mîină de tineri elevi ai Academiei, printre care cel mai de seamă avea să fie Overbeck, întemeiau în 1808 Confreria Lukas, al cărei scop era eliberarea artei din cătușele manierismului“.

4. În această accepție, foarte largă, mesianismul se convertește în „concepție utilitaristă“ a artei — adică poate fi subsumat „poeticii pragmatice“, care este, după M. H. Abrams, unul din cele 4 tipuri fundamentale de poetică, alături de poetica mimetică, expresivă și obiectivă (*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Traditions*, Oxford University Press, 1953).

POEZIA CETĂȚII UMANE

Epigonii este cea din urmă poezie pe care am urmărit-o izolat. Voi cerceta în continuare opera eminesciană în aspectele ei fundamentale, privind-o ca o totalitate, iar nu în bucățile izolate din care este alcătuită. Știu că procedeul acesta va ridica o primă și importantă obiecțiune: subsumînd opera izolată totalității, rămîne problematică semnalarea valorii artistice a poeziilor privite în parte. Și ce ne facem noi dacă nu știm în ce măsură poezii ca *Veneția* sau *Pe lingă plopii fără soț* sînt sau nu sînt capodopere?

Țin să precizez însă de la început că felul acesta de cercetare nu însemnează în nici un caz excluderea criteriilor estetice, ci numai o modalitate aparte de ordonare a materialului poetic. Istoria noastră literară — și critica literară a procedat de altfel în același chip — s-a lăsat prea mult atrasă de opera izolată și n-a căutat să distingă schemele mari pe care se organizează poezia eminesciană. Sau dacă totuși au căutat să le semnaleze, s-a ajuns la construcții al căror plan izvoara nu din opera poetului însuși, ci subsuma această operă unor criterii externe și adeseori de natură contradictorie. Eminescu a fost văzut astfel ca un poet de structură onirică pe de o parte, dar cu impetuoșitate și impulsuri primitive și mai ales dominat de o puternică vocație uraniană pe de altă parte. Și ce să mai spunem de inspirația originală de a urmări opera lui repartizată pe schema evoluției omenirii, începînd cu creațiunea, trecînd prin potop și ajungînd în cele din urmă în zilele noastre?

Lăsînd la o parte structura și impulsul, voi degaja din opera poetului marile teme de care el se simte atras și le voi urmări în traducerea poetică a lor. Voi căuta în felul acesta să arăt ce însemnează în poezia lui chemarea societății, ce însemnează chemarea erotică, chemarea mitologică și cea titaniană. Pentru că, anticipînd discuțiile viitoare, dar întemeindu-ne pe datele stabilite pînă în prezent, tema socială, cea erotică, cea mitologică și cea titaniană se delineară în opera poetului uneori în forme izolate și pure, cele mai adeseori în contaminări și interferențe ale căror semnificații mă vor preocupa de asemenea de aproape. Și adeseori, strîns împletit cu ele, un puternic sentiment al naturii?

Cea dintîi dintre aceste teme pe care le voi trata este tema socială. Încă de mai înainte s-a generalizat expresia de poezie socială, care are avantajul că stabilește o subliniere oarecum afectivă și o delimitare cronologică: poezie socială este aceea care tratează într-un anumit ton probleme legate în mod precumpănitor de societatea prezentă sau vizînd societatea viitoare. O astfel de poezie

este bunăoară *Santa Cetate* a lui Heliade: ea aduce descrierea stării prezente a societății, aduce multă compasiune pentru poporul asuprit și imaginează o societate nouă, societatea viitorului, care ar avea anumite atribute. Judecată din punct de vedere programatic, poezia aceasta este o realizare superioară, una dintre cele mai reușite poezii ale genului. Dar, precizăm: raportată numai la program, iar nu la cerințele artei. Pentru că sub raportul artistic poezia stărnește toate rezervele.

Felul cum eu privesc însă poezia socială nu găsește cea mai fericită traducere în această expresie; ceea ce mă preocupă este, natural, și semnalarea aspectelor sub care societatea actuală se prezintă în opera poetului, sint și perspectivele pe care el le deschide asupra societății viitoare. Pentru un poet ca Eminescu însă, care are un puternic sentiment al istoriei, unul dintre aspectele esențiale ale temei este cel legat de trecut, de istorie. În felul acesta poezia socială a lui devine o poezie a acelei colectivități pe care anticii o numeau *civitas*, privită în evoluția ei istorică și în perspectivele sale viitoare. Poezia socială a lui Eminescu este așadar o poezie a *cetății*, în sensul antic al termenului, a cetății umane contemplată în permanenta ei devenire și în multiplele raporturi ce se creează între indivizii ce o compun, dar contemplată în același timp și în dependența ei de legile istorice ce o depășesc și o conduc. Sub aspectul acesta voi urmări poezia socială a lui Eminescu: ca o poezie a cetății umane sau a umanității căreia nu i se poate compara din întreaga literatură a lumii decât o singură operă: *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo. Lipsită de închegarea operei franceze, cu membrele oarecum împrăștiate, poezia eminesciană a umanității se unifică sub raza unei înalte concepții filozofice, în spiritul căreia istoria lumii este o succesiune de cicluri de civilizație, fiecare din ele supus legii ineluctabile a creșterii și stingerii.

Poezia cetății umane constituie capitolul cel mai bogat din opera lui Eminescu și faptul acesta ne obligă să insistăm mai îndelung asupra ei. Înainte însă de a întreprinde această operație, se impune să stabilim pozițiile ideologice care ne vor ajuta s-o înțelegem în resorturile sale adânci.

Cel dintîi fapt pe care-l voi semnală este că Eminescu apare, în anumite momente din opera sa, ca partizan al concepției schopenhaueriene despre prezentul etern și despre unicitatea existențelor. Părerea aceasta, care ne-ar îndruma către o concepție statică a lumii, este însă numai incidentală și de altfel ea se nuanțează într-un sens pe care urmează să-l precizăm ulterior. Expresia ei cea mai crudă, și cea mai pregnantă în același timp, o găsim formulată în câteva versuri de primă schițare din manuscrisul 2260 al Academiei Române:

Patria vieții e numai prezentul.
Clipa de față numa-n ea sîntem,
Sîntem în adevăr. — Iată trecutul
Și viitorul numai o gîndire-s.
În van împingeți ce vi-i dinainte,
În van doriți acelea ce-or veni.
Întoarceți-vă-n voi și veți cunoaște
Că toate-n lume, toate-s în prezent.
Tot ce au fost și tot ce-a fi vreodată
Au fost, va fi numai pentru că e.
Nu știi că atingînd pe-un singur om
I-atingi pe toți! Mulțimea e părere.
Spune la mii de înși aceeași vorbă
Și-n mii ea atunci va trezi
Icoană-aceeași și același simț.
Un semn că toți e-n unul, unu-n toți.

Concepția mărturisită în aceste versuri găsește unele puncte de sprijin în anumite poziții teoretice ale poeziei eminesciene. Ea rămîne cu toate acestea exterioară fluxului central al gîndirii poetului, pentru care existența presupune și anumite forme fixe, dar presupune mai cu seamă o adîncă frămîntare și o trecere permanentă.

Natura, societatea, statul sînt teme care se oferă gîndirii poetului. În natură, mărturisește el, se poate stabili o schemă a cursului, pentru că natura este concepută într-o vecinică trecere. Schema aceasta se realizează într-un cerc de forme, prin care materia trece ca prin niște puncte de tranzițiune. „Astfel“, se exprimă Eminescu textual, „ființele privesc în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbrele. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe subt care undele rîului, etern altele, formează o bătătură, singura ce dă consistență acestor umbre și totuși, ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahasver al formelor lumii“. Așadar, conchide poetul, „esența ființelor este forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele. După care principiu însă se construiesc aceste forme, care-i sensul teleologiei lor, care-i sensul teleologiei în mișcarea și secrețiunile materiei?“ Iată întrebări pe care poetul și le pune în proză, dar pe care le reia în opera poetică, unde se arată preocupat de aproape de scopul existenței. Concepția, formulată astfel în capitolul cugetărilor, apare într-o formă foarte apropiată și într-una din poezii: întreaga existență este vecinică trecere, spune el în *Stelele-n cer*:

Zboară ce pot
Și-a lor întrecere,
Vecinică trecere —
Asta e tot.

Vecinică trecere va fi și istoria omenirii, în cuprinsul căreia poamele își urmează unul altuia, asemenea rîndurilor de corăbii care apar și dispar pe întinsul mării, asemenea stolurilor de cocori care apar și dispar unul după altul pe necuprinsele drumuri de nori. Ideea va fi reluată în numeroase opere, pe ea se va construi în mod special una dintre cele mai importante poezii ale lui Eminescu, *Memento mori*, asupra căreia vom insista în lecțiile viitoare.

Legea valabilă pentru natură este valabilă și pentru societate și stat, pentru că statul nu este o operă a minții omenesci, ci un produs natural, asemănător prin această latură a sa cu statul natural al albinelor. Analogia se poate duce mai departe: generațiile bunăoară sînt asemănătoare roiurilor. Statele prezintă mai departe tendința de a se osifica în forme stabile, imutabile, „prin care generațiile consecutive trec asemenea materiei fără de voință prin formele existenței”. Și așa după cum în starea lui embrionară un corp conține în mod ideal forma sa, tot așa și societatea, privită în oricare moment al dezvoltării sale, conține în sine și fazele ei viitoare. Între instituțiile care asigură existența și dezvoltarea vieții sociale un loc de seamă îl ocupă religia care uneori poate fi de o înaltă valoare morală și poate constitui un element de progres, dar care altori poate fi derivată în mod interesat și convertită în instrument de dominație și asuprire. Mărturie pentru aceasta este chiar creștinismul: religie a săracilor, a nenorociților, a femeilor pierdute, el este floarea care a răsărit din rîndurile sărăciei poporului roman, din rîndurile sclavilor, din rîndurile celor lipsiți de orice drept și ale celor nevoiți să-și vîndă munca pe orice preț numai ca să nu moară de foame. Și textual: „E atîta martiriu în căderea fiecărei femei sărace, atîta martiriu în furtul celor ce-l comit de nevoie, și atîta orbire sacrilege în cei ce-i condamnă”. Toți acești nenorociți ar avea dreptul la existență prin însuși faptul că sînt, dar ei sînt despuiți de unii și judecați de alții, care la rîndul lor nu prezintă decît o clasă socială. Acest proces evolutiv al naturii, al societății, al statului, trebuie prins și exprimat de istoric, a cărui misiune principală este să facă biografia ideii.

Fiecare clasă socială își are logica sa proprie, o logică exclusivă și teribilă. Iată bunăoară clasa alcătuită de dandy avuți: ei împart banii la chelneri și la femei publice, dar numai cu greu ar da ceva celui sărac, pe care mai degrabă l-ar dori la închisoare decît pe stradă. Ei sînt imorali, dar altora le cer moralitate; sînt leneși, dar altora le cer să lucreze; sînt stupizi, dar altora le cer să fie cuminți. Ei batjocoresc morala și virtutea, dar se îngrădesc față de clasele de jos. Nu cred în Dumnezeu, în religie, în ordinea divină, dar au inventat ordinea divină, la adăpostul căreia își consolidează interesele proprii față de oamenii de jos, care adeseori ar merita, prin calitățile lor sufletești, să stea mai sus decît dinșii. Ordinea divină

inventată de dinșii a sortit pe unii să fie sus, pe alții să fie jos. „Cînd am citit istoria acelei sărmane fete, care ședea într-o mansardă, lucra ziua și noaptea spre a se hrăni cu pîine goală /cu dejunul ei, cum zicea ea/, care în frig la lumina de petrolu își rănia degetele lucrînd, care era silită ca din 45 de franci să mai umble și curat îmbrăcată, atunci întreb, cine dă dreptul în lume burghezului a-i cumpara lucrul, ca s-o silească pe această copilă să moară de frig și foame pentru ca el să se îmbogățească. Sărmana față palidă de Madonă! cîte lacrimi te-or fi brăzdat, pînă ce te-a cuprins sicriul, pînă ce ai murit și te-ai înturnat în pacea nesfîrșită, din care ieșiseși. Și cine-ți va plăti ție, martiră a capitalului, degetele tale rănite, plămîinii tăi asfixiați, foamea, frigul, mizeria, cine o ști în lume, că tu ai suferit, că ai existat măcar. Nașterea și moartea au trecut fără de urmă, puteai trăi bine sau rău, tot atîta amintire, adică nici una. Ai fost virtuoasă — cine ți-a ajutat, de-ai fi fost coruptă, cine ar fi avut dreptul să te condamne, cei ce-au făcut ca să mori de foame și frig?”

Și la baza tuturor acestor inegalități, promovîndu-le, perpetuîndu-le, eternul egoism uman!

În strînsă corelație cu ideea de stat se pune ideea de națiune, de naționalism și cosmopolitism. Luînd apărarea școlii de la Iași, Eminescu este învinovățit de cosmopolitism, trăsătură care, după părerea unora, caracteriza mai cu seamă activitatea lui Titu Maiorescu. Cosmopolit, Eminescu nu este, între altele, pentru că el nu crede posibilă existența cosmopolitismului. Osîndit prin timp și spațiu să lucreze nu pentru întreaga omenire — ceea ce este cu neputință — ci pentru acea fracțiune de omenire căreia el aparține, individul este forțat să fie, prin sfera sa de activitate, naționalist. Cosmopolitismul este o simplă simulare a străinilor care, la adăpostul lui, își vîd de interesele proprii; el este o simulare a celor slabi, care vîd într-însul un mijloc de apărare împotriva naționalismului celor puternici. El caută să amestece nord și sud, est și vest, Gog și Magog, el vrea să înființeze republica universală și să pună bazele păcii universale. Dar sînt toate acestea posibile? Nu, desigur nu! Și totuși, nu însemnează uneori da. În capul lui Toma Nour, eroul din *Geniu pustiu*, fierb ideea care au frămîntat și mintea poetului la o anumită dată. Toma Nour este o natură catilinară, frămîntat de pasiuni, torturat de aspirații, însetat de valori înalte: „— Cosmopolit? — adause el încet — cosmopolit sînt și eu; aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea culori. O prismă cu mii de culori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Faceți ca toate aceste culori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează și fără care ele

ar fi pierdute în nimicul neexistenței — căci în întunericul nedreptății și al barbariei toate națiunile își sînt egale în abrutizare, în dobitocire și fanatism, în vulgaritate; ci cînd lumina abia se reflectă în ele, ea formează culori prismatice. Sufletul omului e ca un val — sufletul unei națiuni ca un ocean. Cînd vîntul cu aripi turburi și noaptea cu aeru-i brun și cu nourii suri domnește asupra mării și a valurilor ei — ea doarme monotonă și întunecată în fundul ei care murmură fără înțeles; pe cînd dacă în senina și albastra împărăție a cerului înfloare lumina ca o floare de foc — fiecare val reflectă în fruntea sa un soare, iar marea împrumută de la cer culoarea sa, seninul geniului său — și le reflectă în visul său cel adînc și luciu“.

Cosmopolitismul acesta presupune libertatea și civilizația³; el își are adepții săi fierbinți, își are eroii săi; își are publicațiile sale, neîngăduite de puterea lumească: „— Nu crede, zise, că cosmopolitismul cum îl voi eu nu-și are adepții săi fierbinți. Deodată cu aceste vorbe, el scoase din buzunarul de pe piept al gherocului un mic jurnal litografiat în nordul Germaniei. Ieșit dintr-o litografie secretă de sub mîna unor juri apostoli ai libertății adevărate, ai cosmopolitismului celui mai posibil și celui mai egalitar, acest ziar era interpretul unor idei demne, frumoase, tinere. El cheamă popoarele la o alianță sacră contra tiranilor celor răi ai pămîntului, la exilarea din regula lumii a maiestăților meschine, a diplomaților gîzi ai opiniunii zilei, a rezbelului în care se varsă atîta sînge din inima cea sfîntă a popoarelor. Vis frumos, care a început a fi al lumii întregi, vis care devenit convicțiune nu va desființa, pe o cale pacifică și nepătată de sînge, numai capetele, cu coroane tiranice — ci și popoarele ce tiranizează asupra altora!“

Naturi catilinare, ideologie revoluționară, demon al distrugerii și spirit demiurgic cuprins de beția unei noi creațiuni, iată-l pe Eminescu în atmosfera sa în anii formațiunii, la vîrsta cînd cutele sufletului se desenează și încep să se adîncească. Revizuite adesea pînă la anulare, ideile se vor frămînta și vor fecunda opera sa poetică imprimîndu-i un ritm agitat, ce nu se va tempera decît pe măsură ce conștiința sa va ajunge la descoperirea legii supreme, care va așeza gîndirea lui pe linia Ecclesiastului: zădărnice sînt toate.

Iată-l așadar la antipodul concepției catilinare.

Dacă în natură existența însemnează trecerea neconținută a materiei prin forme imutabile; dacă în societate existența însemnează trecerea neconținută a generațiilor prin tiparele fixe ale formelor statale — cum se desemnează funcțiunea socială a individului? El trebuie să ajungă la conștiința că nu este decît o verigă în înălțuirea vieții sociale, și că nu poate părăsi societatea în mod voluntar, fără să-și primejduiască existența.

Dar această securitate a individului nu este garantată în toate împrejurările. Sentimentul apartenenței la un tot omogen, în care

părțile sînt egale una alteia, nu se poate dezvolta decît într-o societate ce cunoaște instituția regalității absolute. De altfel în ordinea aceasta se impune să se noteze și influența pe care ideile lui Rousseau au putut-o avea asupra dezvoltării spiritului public, ceea ce înseamnă că ideea de contract social, pe baza căruia ar funcționa societatea și instituția regalității în societate, se poate invoca cel puțin ca temă de meditare. Așadar nu numai regalitatea absolută; alături de ea, conducătorul de stat încărcat de obligațiuni contractuale față de supușii săi. Și nu numai atît. În pozițiuni epice, raportul între societate și suveran se pune și sub alte aspecte: sînt nourii care împiedică lumina cerului de a se răspîndi asupra pămîntului. Aceștia sînt regii, crede Toma Nour. Și el urmează: regii pămîntului „vor mîna totdeauna tunetele lor rebele asupra popoarelor de valuri — cu toate că acei nourii nu sînt alta, decît însăși respirarea ghețoasă și întunecată a valurilor nenorocite. Nourii tună, fulgeră și acoperă cu o perdea de fier soarele aurit; și pînă ce vor fi ei tirani asupra frunților de valuri, pînă ce întunericul ce-l aruncă ei prin umbra lor cea mare, va pătrunde sufletul adînc al mării c-o noapte rece și tăcută, pînă atunci lumea lui Dumnezeu va fi nenorocită. Cei mai nați și mai veninoși nourii sînt monarhii. Cei după ei asemenea de veninoși sînt diplomații. — Trăsnetele lor cu care ruină, seacă, ucid popoară întregi sînt resbelele“. — În urma acestor considerații în legătură cu rolul monarhilor în societate, suna puternic dar firesc concluzia pe care Toma Nour o agită, ca o flamură revoluționară, împotriva tuturor cezarilor: „Sfărmați monarhii! Nimiciți servii lor cei mai leneși, diplomații, desființați resbelul și nu chemați cetele popoarelor decît înaintea Tribunalului popoarelor!“ Numai în felul acesta se va ajunge la o fericită organizare cosmopolită a lumii.

Societatea românească? În trecut, ea a prezentat aspectul reconfortant al unui stat național, în care o deplină egalitate a indivizilor servea drept stimulent al acțiunii. Nu era exploatare, nu erau exploatați, pentru că nu erau exploatare! Domnitorii erau ai poporului și ai pămîntului, legați prin rădăcini seculare de neamul lor. Ei se numeau Basarabi, ei se numeau Mușatini; ei descălecau țări și orașe și țirguri, dau legi umane poporului lor. Iar în dragostea și devotamentul lor față de țară și de poporul de jos, nu erau concurați decît de boierii țării, tot așa de adînc înrădăcinați în viața istorică a neamului lor.

Dar societatea românească în prezent? În prezent, ea nu este decît un amestec haotic: peste descendenții celor vechi, straturi noi, alogene, s-au suprapus. Textele abundă în descrierea acestei societăți pestrițe, legate prin strămoșii ei de Fanar, prin educația lor de localurile de desfriu ale Parisului, prin interesele lor materiale de țările române. La care să ne raportăm, fără să avem sentimentul că lăsăm la o parte ceva ce poate fi esențial? (*Opere*, ed. Crețu, IV,

182—183). Planta crește abundentă, ea capătă proporțiile unor stufiguri înăbușitoare: nu Carada, ci Caradale; nu Pherekide, ci Pherekizii. Când vine din Fanar, are nasul subțire al descendenților vechilor intriganți; când vine din Balcani, aduce o ceafă dispusă să prospere, să se îngroașe; sînt și luceferi negri, coborîtori din astrele ce răsăreau odinioară pe malurile sfinte ale Gangelui; îi cheamă Epurescu sau Fundescu. Caracterizați global, cu atribute ce le sînt comune, însă cu accente naționaliste, regretabile, ei se pot caracteriza și individual; Rosetti este — ca și pentru Alecsandri — hidoasă pocitură; Vilacrose, un individ „cretinizat în templele Venerei vulgivage“. Cum nu s-ar fi indignat Ștefan al Moldovei, când această mărfa se aduna să-l prăznuiască? Cum să nu se simtă îndurerat poetul, când vede că pentru astfel de stăpînitori nația românească, adevărata nație românească, n-a instituit încă ordinul sfintei cînepe, așa ca pe vremea lui Matei Basarab sau pe aceea a lui Tudor Vladimirescu?

Puteau să strige toți cei stigmatizați, puteau să critice, puteau să batjocorească pe poet. Nimic nu-l impresiona. Nimic, afară de laudă: cum ar fi putut el să nu se creadă adînc insultat, cînd *Pseudo-Românul* l-ar fi lăudat în coloanele sale. Cu cîtă greutate ar fi putut stinge sacrilegiul și s-ar fi purificat! (id., IV, 414).

Împotriva acestei societăți putrede, revolta apare justificată. Este timpul ca demonul, în pieptul căruia fierbe minia celui înfrînt și umilit, a celui pe care nu-l însufletește decît dorința de răzbunare, să apară, el să distrugă totul, prin foc sau prin potop, și alături de el, sau laolaltă cu el, dublîndu-i persoana, să apară titanul, care să aprindă mai adînc revolta, care să distrugă o lume ticăloasă și să zidească alta nouă, dreaptă, strălucitoare. Sau mai exact: să încerce s-o zidească. Pentru că acțiunea lui se va supune la rîndu-i aceleiași legi fatale, care face ca orice năzuință să se stingă în neant, ca lumile să nu fie decît prăzi trecătoare ale morții eterne, ca peste totul să se depună o lopată de țărînă; acelei legi care atribuie un sens universal formulei Ecclesiastului: zădărnice sînt toate.

Pentru Eminescu, există așadar o lume a formelor; dar prin aceste forme materia circulă și circulația ei constituie esența vieții. În contextul acesta, accentul fundamental cade pe ideile de materie și de schimbare sau devenire, ceea ce dă gîndirii poetului un aer surprinzător de actualitate. Surprinzător, pentru că afirmația vine din partea unui scriitor considerat integral pesimist, a unui spirit negativist, înfeudat filozofiei lui Schopenhauer, care l-ar fi făcut să vadă existența lipsită de trecut, lipsită de viitor, congelată într-un prezent etern. Și ne aducem aminte că pentru unii cercetători ai operei eminesciene poetul aducea o viziune statică a lumii⁴. Caracterizarea aceasta, care are mai mult un caracter deductiv, este contrazisă însă de opera poetului: dacă în anumite momen-

te ale sale el dă expresie ideii schopenhaueriene de prezent etern, opera lui prezintă cu toate acestea un caracter dinamic foarte accentuat, ea este turburată, ea este răscolită în adîncuri de puteri elementare, pe care în epoca maturității sale artistice le va frîna o concepție filozofică, menită să le abată din drumul ce își croiau, să le tempereze și să încheie adeseori într-o negație elanul inițial de puternică afirmație. Vom avea prilejul să subliniem toate lucrurile acestea, urmărind două capitole speciale din opera lui: poezia închinată dezvoltării cetății umane și poezia dedicată titanismului.

În forma ei directă, poezia *Stelele-n cer*, pe care am amintit-o mai înainte, s-ar limita să dezvolte tema horatiană „carpe diem“: totul trece în lumea aceasta; noi înșine trecem. Și atunci, îndemnul de a te bucura de clipa de față:

Pină nu mor,
Pleacă-te îngere
La trista-mi plîngere
Plină de-amor.

Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat?

Dar finalul poeziei nu însemnează decît readucerea la o poziție individuală a unui învățămînt de linie generală, care capătă pe calea aceasta semnificația unui simbol. Trecerea generală este legea și acestei legi se supune și individul, care în spațiul restrîns al existenței sale reface procesul istoric al universului. Ideea călătoriei eterne către moarte și renaștere se asociază la Eminescu cu ideea spațiilor infinite, sugerată de imaginea stelelor izolate în înălțime și de imaginea mării. Ideea spațiului infinit de mare își găsește însă, în poezia care ne preocupă, un corelat în ideea timpului infinit de mic: stelele ard în depărtarea cerului, deasupra mărilor; corăbiile pornesc, clătîndu-și catargele, peste marile și mișcătoarele pustietăți; cocorii pornesc pe-ntinsele și necuprinsele drumuri de nori. Și-n aceste spații care măsoară dimensiunile naturii se desfășoară, minusculă, viața omenească, viața cetății umane, istoria umană:

Floare de crîng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se sting.

Convertind și unificând dimensiunile, tema este reluată în poezia *Revedere*; nu mai este vorba aici de un spațiu infinit și corelat unui timp finit, ci de fixarea poeziei, în toate elementele ei, pe linia timpului. Codrul este eternitatea, forma fixă care depășește fenomenele multiple ale vieții prin abstragerea lui în atemporal:

Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Cînd de-i vremea rea sau bună,
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună,
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor...

Funcțiunea unei forme permanente, vidate de seva vieții, o îndeplinește și codrul cîntat în poezia *Ce te legeni, codrule*: frunzișul i se rărește; cîntăreții sînt alungați; rîndunelele trec peste vîrfurile ramurilor, ducînd cu ele gîndurile și norocul lui. Codrul singur rămîne,

pustiit,
Vestejit și amortit
Și cu doru-mi singurel,
De mă-ngîn numai cu el.

ceea ce însemnează: cu nostalgia existenței trecute și cu tendința de a reface o serie nouă de existențe.

Legea rămîne de o aplicație tot atît de strictă atunci cînd părăsim domeniul general și trecem la formele speciale ale istoriei omnirii. Cu regularitatea cu care se succed fenomenele naturii, se succed și generațiile omenești, se succed popoarele. Ideea este reluată în diverse poziții artistice și cercetătorul întâlnește în fața lui dificultatea de-a o prinde în momentele ei cele mai expresive. O avem nedisociată de cețurile cosmogonice:

colonii de lumi pierdute
Vin din sure vâi de haos pe cărări necunoscute.

Dar o avem mai cu seamă încadrată unei concepții filozofice de largă circulație, în spiritul căreia istoria se realizează prin perioade ascendente și descendente, prin trepte de sporire și scădere, prin ceea ce, cu termeni de circulație generală, se numește „incrementa atque decremenda“, „grandeur et décadence“, „corsi e ricorsi“. Toa-

te aceste expresii variate traduc o concepție veche, aparținînd civilizațiilor antice, care a dat naștere pe de o parte unei filozofii a istoriei cu aspecte de sumbră fatalitate, iar pe de altă parte a dus la crearea unei teme literare de largă circulație. Este cunoscută temă „fortuna labilis“. Una din traduceri acestei concepții și expresia literară română cea mai de seamă a temei „fortuna labilis“ ni le dă Eminescu într-o poezie puțin cunoscută pînă acum, dar încărcată de frumuseți artistice remarcabile. Este vorba de poema intitulată de el la un moment dat *Diorama* și pe care ezită s-o intituleze mai tîrziu *Skepsis* sau *Cugetări*, titluri concurate mai întîi de un altul, mai încărcat de puterea de a sugera, *Panorama deșertăciunilor*, și înlocuit în cele din urmă de lapidarul *Memento mori*. Ceea ce este de reținut este faptul că în manuscris, titlurile erau însoțite de citate epigrafice: *Tempora mutantur* și *Vanitas vanitatum vanitas*. Indiferent care ar fi fost cel adoptat definitiv, titlurile toate și textele epigrafice însoțitoare traduc concepția operei: Avem de a face cu o serie de tablouri desprinse din istoria omnirii, înfățișînd punctele culminante ale acesteia pe de o parte, iar pe de altă parte semnăind atmosfera ce îmbracă întreaga poemă: este vorba de o panoramă a deșertăciunilor omenești, este vorba de învățătura antică adresată superbiei omului: „adu-ți aminte, omule, că vei muri, memento mori“. Poema a fost citită parțial în sedința Junimii din 1 septembrie 1872 și un fragment dintr-însa, *Egipetul*, a fost publicat în *Convorbiri literare* din 1 octombrie a aceluiași an. Ea a reținut atenția unuia dintre editorii lui Eminescu, Costache Botez, precum și pe aceea a lui N. Iorga și G. Călinescu. Ea constituie, după cum vom vedea, una dintre mărturiile cele mai strălucite pentru felul de a privi, în perspective largi, al poetului și, cu toate că nu ne-a parvenit într-o formă definitivă, ea este incontestabil una dintre cele mai de seamă realizări poetice ale lui Eminescu.

Începutul fixează programatic poziția și creează atmosfera generală a operei: una este lumea poeziei, alta cea a realității. El, poetul, ține să se izoleze de ceea ce este real, să se adîncească în visare; el ține să-și pască turmele de visuri ca pe niște oi de aur și atunci cînd întunericul nopții, înstelat ca un rege maur, își culcă norii molateci în patul cerului, el cere basmului să-i deschidă porțile înalte de la templul în care se torc secolii și unde se deapănă istoria. Cele dintîi tablouri înfățișate sînt tablouri mitologice și orientale și poetul creează pentru ele un timp estetic de esență mitologică și de fabulă orientală, al cărui colorit bogat te face să simți în vecinătate lumea fantastică a celor *O mie și una de nopți*:

Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur,
Cînd al nopții întunec — înstelatul rege maur —
Lasă norii lui molateci înfoiați în pat cîresc,

Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
Cînd în straturi luminoase basmele copite cresc.

Cînd posomorîtul basmu, vechea secolilor strajă,
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele,
Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc.

Prin fața ochilor lui trec „codri de secolii” și „ocean de popoare”,
După o schițare izolată a sălbaticilor negri, poetul proiectează în fața
noastră viziunea imperiului asiro-chaldaic, în care totul se constru-
iește pe dimensiunea colosalului; cetatea Babilonului este cît „o
țară”, zidurile ei au patru zile de lungime, palatele ei sînt o mare;
poporul însuși, adunat și gemînd în piață, se frămîntă ca o mare răs-
colită de vînturi. Și dominîndu-i imensitatea, Sēmiramida apare în
dumbrăvile răcoroase, adîncită în gînduri. Regele? Gîndirea lui ne-
statornică dă viață unei lumii întregi, dă fericire unui secol întreg,
dar și ura lui era un secol de urgie. El însuși ar fi fost un Dumne-
zeu, dacă n-ar fi murit. Dar mersul ascendent încetează: Asia se-m-
bată în plăceri, virtutea se moleșește, viciul usucă:

Asia-n plăceri molateci e-mbătută, somnoroasă,
Bolțile-s ținute-n aer de colonne luminoase,
Și la mese-n veci întinse e culcat Sardanapal;
Și sub degete măiestre arfele cugetă mite,
După plac și-mpart mesenii a cîntării flori uimite,
Vinuri dulci, mirositoare și femei cu chipul pal.

Azi?... Vei rătăci degeaba în pustia nisipoasă;
Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,
Numai munții, garzi de piatră stau și azi în al lor post;
Ca o umbră asiaticul prin pustiu calu-și alungă,
De-l întrebi: unde-i Ninive? el ridică mîna-i lungă,
— Unde este? nu știu — zice — mai nu știu nici unde-a fost.

Palestina își desfășoară în urmă farmecele ei bucolice, în accente
ce se resimt de lectura *Legendei secolelor* a lui Victor Hugo:

Și în Libanon văzut-am rătăcite căprioare,
Și pe lanuri secerate am văzut mîndre fecioare
Purtînd pe-umerele albe auritul snop de grîu;

Alte vrînd să treacă apa cu picioarele lor goale
Ridicăruș rușinoase și zîmbind albele poale,
Turburînd cu pulpe netezi fața limpedelui rîu.

Ea își arată apoi momentele de strălucire artistică și își încheie
cariera în felul în care și-o încheiase și Asiria și Chaldeea. Același
circuit îl urmează și Egiptul, pentru ca poetul să ajungă în cele din
urmă la Grecia, a cărei istorie este văzută numai prin filtrul mito-
logiei. Într-adevăr, pentru Eminescu, Grecia antică este, mai presus
de orice, țara mitologiei, depozit al mitologiei și al tinereții îmbă-
tată de cîntec și de fericire. Dar fericirea trece și cîntecul se stinge:

Și atunci apare Roma în uimita omenire.

Ea pare destinată să zidească pentru eternitate, să prescrie pen-
tru totdeauna căile pe care le vor urma popoarele. Scene din epoca
ei de mărire se perindează prin fața noastră, scene colosale chiar
atunci cînd nebunia bate din plin: pentru că Roma, neîntrecuta
Romă, este mare și în epocile ei de nebunie: atunci cînd Nero, dor-
nic să vadă cum a ars Troia, incendiază orașul de pe malurile Ti-
brului, nu arde acesta: evul arde, iar orașul este pentru el un „ocea-
nic mormînt”. Tabloul se schimbă din nou: pe arcade negre, care
se-nmormîntează molatec în lungile valuri ale Dunării,

Trece-un pod, un gînd de piatră, repezit din arc în arc;
Valurile-nfuriate ridic frunțile răstite
Și izbînd cu repejune arcurile neclintite
Și picioarele le scaldă la stîncosul lor monarc.

Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mărire.
Soarele orbește-n ceruri de a armelor lucire,
Scuturi ard, carăle treier și vuiesc asurzitor;
Iar Saturn cu fruntea ninsă stă pe steaua-i alburie
Și-aruncînd ochii lui turburi peste-a vremii-mpărăție
Aiurînd întreabă lumea: Și aceștia-s muritori?

Poema deșertăciunilor părăsește în acest moment ritmul seg-
mentat al tablourilor izolate, ea capătă accentul susținut și suflul
înalț al epopeii⁵. Doi uriași stau în față: Roma, cu întregul ei corte-
giu de virtuți și de zei, Dacia, cu legiunile ei de zei locali și de zei
împrumutați din nordul germanic. Tablourile din natură își sporesc
proporțiile spre a cuprinde imensitatea gestului în care zei și titani
hotărîsc soarta lumii. Pasajul tot, străbătut de un puternic suflu
epic, domină epopeea eroică română prin formele lui de artă, prin

tăria de bronz a expresiei, prin sentimentul de colosal ce se desprinde din alăturarea umanului de suprauman.

Dar Roma dispare, atinsă de suflul creștinismului.

Revoluția franceză solicită apoi spiritul poetului, care încearcă aici o temă paralelă aceleia ce va fi dezvoltată în *Împărat și proletar*. Ciocnirile dintre popoare fac acum loc ciocnirilor din sinul unui popor, gândirea socială își face apariția, și poetul, subjugat de ceea ce însemnează mișcarea energetică, de tot ce însemnează dezlănțuirea de forțe elementare, ne dă cu prilejul acesta câteva dintre cele mai reușite versuri de preamărire a spiritului revoluționar:

Tricolorul plin de sînge e-mplîntat în baricade.

Clopotele url-alarmă pe Bastilia ce cade

Și poporul muge falnic, ca un ocean trezit,

Sfarmă tot și pe-a lui valuri, ce le urcă cu mîndrie,

El înalță firi cumplite, care-l duc în vijelie

Să îngroape sub ruine ce-n picioare a strivit.

Și prin negrele icoane unor zile fără frîuri

Unde viața e-o scînteie, unde sînge curge-n rîuri,

Palid, adîncit, sinistru trece tigrul Robespierre;

Și privirea-i singeroasă s-ațintea ca spre pîndă,

Căci ce scrie e-o sentință, ce gîndește e-o osîndă —

Într-un cran săpat ca-n piatră fierb gîndirile-i de fier.

Revoluția nu însemnează însă o perpetuare a mișcărilor colective; ea se concentrează în cele din urmă în spiritul eroului și astfel figura lui Napoleon își face apariția în versurile poetului; istoria omenirii se concentrează acum în istoria omului, care este supus la rîndul său aceleiași legi fatale: ducînd în mîinile lui destinele lumii, depășind-o și dominînd-o, el ajunge în izolarea prometeiană și cu mărirea lui înfrîntă măsoară mărirea fenomenelor naturii:

Exilat în stînce sure și-n titanica-i gîndire

Ca Prometeu ce-a adus lumii a luminii fericire,

De pe-o piatră el privește lingușirea mării-adînci;

Acolo gonit de soarte și de gînduri el adoarme,

Cu durere-adîncă marea vrea pămîntul să-l răstoarne

Și izbea mugind de doliu în mormîntul lui pe stînci...

Fenomenele generale ale naturii, istoria lumii, istoria individului, sînt așadar supuse aceluiasi ciclu evolutiv: ele toate apar, se dezvoltă, ating apogeul și în cele din urmă dispar, lăsînd loc liber altor existențe să refacă aceeași traiectorie. Obsedat de această vi-

ziune perpetuă a nașterii și morții, spiritul obosit al poetului năzuiește către liniștea definitivă, liniștea morții, în cuprinsul căreia timpurile nu se mai schimbă, pentru că în cuprinsul ei nu se mai schimbă nimic. În versuri, care vor fi reluate în parte, ideea se sculptează în forme definitive:

Moartea-ntindă peste lume uriașele-i aripe,

Întunericul o haină îngropatelor risipe,

Cîte-o stea întîrziată stinge sufletul ei mic.

Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie,

Cînd nimic se întimpla-va pe întindere pustie

Am să-ntreb: Au ce rămas-a din puterea ta? Nimic.

Ceea ce Eminescu a înfățișat în *Panorama deșertăciunilor* este drama zguduitoare a omenirii. Preocuparea lui este să descifreze din mersul istoriei destinele generale ale omenirii, pe care le vede în atmosfera sumbră în care le văzuse și Ecleziaștul în vechime, în aceeași atmosferă sumbră în care, în timpurile moderne, le vedeau un Dimitrie Cantemir, un Giambattista Vico sau un Montesquieu: sporire și scădere, corsi e ricorsi, grandeur et décadence. Faptul ne îndreptățește să credem că gîndirea poetului român nu se articulează de data aceasta în mod exclusiv de filozofia lui Schopenhauer, ci că ea se încadrează acelei concepții anterioare și larg răspîdită, în spiritul căreia omenirea este sortită să se zbată între aceleași limite, refăcînd în dezvoltarea ei același cerc, etern același, fără perspective de a-și depăși vreodată dimensiunile.

La antipodul acestei concepții negativiste se găsește concepția progresistă ilustrată în literatura română de Heliade Rădulescu. Heliade crede, asemenea istoricului francez Michelet, că omenirea evoluează circular, dar cercurile sale evolutive nu se suprapun niciodată integral, ele realizează o spirală al cărei termen ultim nu poate fi gîndit. El crede mai departe că niciodată o revoluție nu poate fi înfrîntă, că totdeauna principiul nou va birui pe cel vechi, că totdeauna revoluționarul Jupiter va înfrînge pe reacționarul Saturn. Ca să ajungă la această concepție, însă, Heliade a trebuit să adîncească literatura socialistă din prima jumătate a secolului trecut, a trebuit să devină el însuși, sub influența conjugată a mișcării saint-simoniene și fourieriste, un om nou, convins că progresul omenirii se leagă în mod definitiv de ideea revoluției generale și permanente; dar toate ideile acestea ar fi meritat un alt destin literare decît acela pe care l-au avut. Pentru că *Anatolida*, epopeea umanității pe care el a vrut s-o dea literaturii române și care este construită pe acest crez social, n-ar putea fi amintită în nici un fel alături de poema eminesciană.

↓ *Poema deșertăciunilor* se construiește astfel pe conceptul antic că vanitate este toată activitatea omenească și că viața poporului este sortită în mod ineluctabil stingerii, după ce în cursul ei a atins un punct de culminare, de afirmare maximă fie pe plan politic, fie pe plan militar sau pe plan cultural.

În cuprinsul acestui proces istoric de proporții generale se poate urmări și soarta individului izolat. Raporturile care se creează între societate și individ sînt multiple și ele solicită, la Eminescu, atenția istoricului, a sociologului, a economistului; dar ele solicită și atenția poetului și pe calea aceasta dau naștere, între altele, poeziei propriu-zis sociale.

Influența schopenhaueriană avea să fortifice la Eminescu vechea lecțiune sceptică și să-l facă să vadă că indivizii nu sînt identici numai prin destinul ultim care apasă asupra lor, ci și prin esența lor: oricît de diferite ar fi treptele sociale pe care ele se află așezate, aceeași esență pulsează în toate ființele omenești și același destin implacabil le pîndește din umbră. Pe această idee sînt construite numeroase poezii ale lui Eminescu și dacă nu găsesc potrivit să amintesc aici *Scrisoarea I*, faptul trebuie reținut numai cu titlu de exemplu. Identitatea de esență a ființelor omenești, identitatea lor de destin și diferențele ce se creează între ele în viața socială devin astfel teme de meditație pentru un poet înzestrat deopotrivă cu nervul satirei și cu spirit reflexiv.

Condiția individului în societate preocupă pe Eminescu și în celelalte scrisori, îl preocupă și în numeroase alte poezii. Conflictul între ideal și real, între idealismul artistic și pozitivismul vieții sociale formează tema *Scrisorii* a doua, în care poetul se complăce să sublinieze lipsa de sens a oricărei năzuințe de artă și ridicolul cu care societatea încarcă pe cei ce nu renunță la iluzii. La ce bun să scrii versuri? O meserie care poate fi lucrativă, este drept, dacă îi ceri să fie lucrativă. Gloria? Închipuire de neghiobi. Dragostea? Temă de operetă, avînd ca protagonist pe Menelaos. Iluziile sînt ale tinereții și trec cu tinerețea. Poetul se simte străin de societatea în care trăia, între „oamenii din ziua de astăzi“, a căror ură o înțelege și o suportă cu ușurință, dar a căror laudă l-ar mîhni peste măsură. Prin materialul social analizat, poezia aduce astfel o motivare a sentimentelor de solitudine morală la care el ancorează în cele din urmă. Între înălțimea lui sufletească și micimea contemporanilor săi, se întind spații — aceleași spații care vor despărți pe astralul Hyperion de telurica fiică de împărat. Pentru că poeziile, oricît de distanțate ar putea fi prin ton, oricît de mult una din ele s-ar atașa de materialitatea vieții, oricît de mult cealaltă s-ar izola de real și s-ar desfășura în lumea feerică a basmului, creează deopotrivă același sentiment de izolare morală a ființei superioare.

Pozițiile artistice din *Scrisoarea II* revin în *Scrisoarea III*. Nu mai este vorba de poet și de contemporanii săi, ci de contemporanii săi și de domnitorul Mircea al Munteniei, ceea ce înseamnă, din punct de vedere psihologic, de societatea românească din secolul al XIX-lea și de ipostazarea în trecut a poetului. Pentru că Mircea este regresiunea lui Eminescu pe linia timpului pînă la acea dată încărcată de mister care a prezentat atîta atracție pentru poet: anul 1400. Mircea este Eminescu, așa cum, în nuvela *Sărmanul Dionis*, Dan este un Dionis refugiat către aceeași dată misterioasă. Izolării în actual din *Scrisoarea II* îi corespunde de data aceasta o izolare în trecut, dar distanțele sufletești dintre societate și poet rămîn aceleași, indiferent dacă, pe linia obiectivă, este vorba de concentrarea întregului proces într-o picătură de timp sau de spațializarea lui pe linia istoriei. Ambele poezii ridică la suprafață aceeași substanță morală, pe care o organizează în planuri antitetice. Vorbeam ceva mai înainte de structura duală a spiritului eminescian, structură care face ca în poeziile sale cele mai de seamă viața sufletească să se polarizeze într-un dublu sens, cei doi poli rămînînd într-o corelație permanentă și necesară. Planurile poetice din *Scrisoarea III* se refac în *Scrisoarea IV*: aceeași epocă îndepărtată de fericire opusă celeiași actualități decadente, dar totul contemplat de data aceasta pe linie erotică. Și aceeași dualitate realizată longitudinal, pe linia istoriei. Dacă privim mai adînc în evoluția sentimentelor, avem prilejul să constatăm că și în ordinea aceasta poetul reface grafica cunoscută de mai înainte, din *Epigonii*: tablourile care aparțin trecutului se încarcă de toată lumina și concentrează întreaga adeziune sentimentală a lui, în timp ce acelea care se referă la viața prezentă se așază la antipodul simpatiilor sale și se îmbracă în cele mai întunecate colori morale. Mă întrebam, vorbind despre *Epigonii*, dacă ne găsim în prezența unei ode sau a unei satire? Aceeași întrebare se poate repeta și de data aceasta, în legătură cu *Scrisoarea III* și cu *Scrisoarea IV*, dar cu inversarea termenilor: ne găsim în prezența unei satire sau a unei ode? Pentru că motivarea consacrată, în spiritul căreia poetul ar releva valorile trecutului spre a sublinia antitetic scăderile prezentului, poate fi inversată: poetul semnalează scăderile prezentului spre a pune în lumină puritatea morală a trecutului. Evident, nu ignorez obiecțiunea imediată: intenția poetului este aceea care determină sensul definitiv al poeziei și intenția lui este incontestabil de a picta nimicnicia prezentului, spre a pune în lumină faptul că acest prezent nu este și nu poate fi patria lui. Sub acest raport este incontestabil că cele două poezii se plasează în sfera satirei; dar tablourile antitetice, față de care poetul dă liberă expresie întregii sale adeziuni sentimentale, ocupă un spațiu estetic atît de dezvoltat încît, deși subsumate unei dominante, ele capătă totodată o respirație proprie. Și această partitură

imensă și complexă, în care istorie și prezent, lumini și umbre, ideal și crudă realitate sînt orchestrate de aceeași baghetă magică ce face să răsară mai energice valorile proprii din jocul opozițiilor, are rolul de a crea un vid izolator în jurul personalității poetului. Este, în toate acestea, ceva ce depășește atitudinea consacrată a izolării romantice, este ceva ce nu se poate explica prin influența unei mode literare sau a unei concepții filozofice, este traducerea artistică a unei trăsături temperamentale.

Jocul influențelor literare sau al unei concepții filozofice împărțite cu alții începe dincolo de această trăsătură originară. Ajungem astfel din nou la *Scrisoarea I*, poezia în care Eminescu pune în același timp problema destinului sociale ale ființei omenești și problema destinului general al ființelor omenești. După cum se știe, poezia este una dintre cele mai îndelung discutate. S-a văzut într-însa fie dezvoltarea unei teme cosmogonice — și toate valorile ei artistice au fost văzute numai în funcție de temă; fie satirizarea unei societăți oarbe la luminile geniului. Și ea este, incontestabil, și una și alta. Rămîne numai să se vadă dacă poezia cosmogonică și satira socială nu cedează pasul unei configurații superioare, dacă poezia nu-și află unitatea într-un element supraordonat acestora. Cu date desprinse din Rig-Veda, învățatul deapănă în mintea lui geneza lumilor⁶; cu date desprinse din știința și filozofia modernă, el urmărește viața planetelor pînă la data cînd ele, scăpînd din frinele luminii și ale soarelui, dispar în neant și refac astfel vecinicia moartă. Toată străduința lui nu are însă alt rost decît să procure o temă de discurs funebru sau obiectul unei discuții pentru o posteritate invidioasă și netrebnică. Cele două momente ale poeziei se leagă și sentimentul negativ care se desprinde din constatarea că netrebnicia omenească nu poate decît coborî și vulgariza avînturile geniale face ca asupra întregii opere să ardă spiritul satirei, dar să se mai întindă în același timp și altceva. Este seară; văpaia voluptuoasă a lunii îmbracă totul, ea sustrage pe poet din fluxul îndrumat către viitor al timpului și-l întoarnă către trecut. Atenuate, ca în vis, durerile ies din noaptea amintirii. Peste frumusețea naturii, peste imensitatea ei, peste operele industriei omenești și peste zbulciul fără răgaz al omului se așterne aceeași lumină feciorelnică sub a cărei raze, însoțită de geniul morții, se egalează destinele omenești: geniul care a năzuit să cuprindă universul în gîndurile sale și pedantul ce a-ntinat cu neputințele sale azurul genialității sînt deopotrivă în fața morții necrutătoare:

Vezi pe-un rege ce-mpînzește globu-n planuri pe un veac,
Cînd la ziua cea de mîne abia cugetă-un sărac...
Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții;

La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi.

Egali cu toții, în nimicnicia noastră; destinați să construim mușuroaie de furnici; biete muște ce trăiesc o zi într-o lume care la rîndul ei este pîndită din față și din urmă de același întuneric — acesta este destinul omenirii. Poezia întreagă se lasă astfel pătrunsă de un sens elegiac, în a cărei atmosferă se unifică momentele de poezie cosmogonică și de satiră socială. Cu un pas mai sus, într-o altă ambianță artistică, ideea va ajunge la expresia aforistică din *Luceafărul*, în care Dumnezeu definește destinul omenirii:

Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Admirație față de societatea trecută, revoltă față de societatea contemporană, tendință de izolare morală și în cele din urmă constatarea întunecată că același destin apasă asupra noastră a tuturor, iată cîteva dintre raporturile ce se creează între individ și societate pe de o parte, între individ și societate laolaltă și puterea superioară care conduce totul după planurile sale misterioase pe de altă parte. Constatînd că totul este nimicnicie, că tot ceea ce noi socotim ca impuls propriu nu este decît manifestarea unei puteri mai presus de noi, Eminescu ajunge în cele din urmă să derive concepția schopenhaueriană în tonuri elegiace și să convertească satira în elegie.

Identici unul altuia prin destinul ultim ce apasă asupra noastră a tuturor, noi toți sîntem identici unul altuia prin esența noastră. Cu puternice trăsături sociale, ideea este tratată în poezia *Ta Twam Asi*. *Ta Twam Asi* înseamnă, în limba sanscrită, *aceasta ești tu* și expresia formulează în filozofia budistă principiul identității⁷. Poezia la care mă refer, și care este una dintre cele mai caracteristice poezii sociale ale lui Eminescu, nu este, cu tot titlul ei asiatic, o poezie de lumini asiatice. Este vorba de un contrast frecvent în viața noastră socială; poetul vede în toată distanțarea, în care se află una față de alta, două femei: o fiică gingașă de rege, a cărei cale este numai zîmbet, flori și adorație, și o femeie decăzută, care s-a trezit în viață în tovărășia unor comedianți, jucînd și bătînd din palme. Dar oricît de mult viața ar spori distanțele ce le despart, ele sînt în fond aceeași ființă, etern aceeași ființă:

... Și cu toate astea-i semeni
Ca și lacrima cu roua... Parc-ați fi surori de gemeni:
Două vieți în două inimi, și o singură femeie.

Eminescu nu luptă propriu-zis pentru reabilitarea femeii sărace, căzute, așa cum face Victor Hugo, care vede într-însa o victimă a societății, un martir căreia nu se cuvine să-i dăm iertare, ci să-i cerem iertare. Pentru poetul român problema aceasta rămîne oarecum soluționată anticipat; ceea ce îl preocupă pe el este să sublinieze faptul că pe deasupra diferențelor ce ne separă pe unii de alții, sînt legi care ne confundă unul într-altul și că acestea sînt legile fundamentale.

Fără raportare la acest principiu superior și în forme melodramatice tema este reluată în poezia *Viața*. Punctele ei de plecare le-am semnalat într-una din lecțiile trecute: Eminescu însuși face mărturisirea că a citit undeva povestea fetei care lucra zi și noapte ca să poată cîștiga o sumă ridicolă; care cosea zilele sale în pînza la care lucra; și al cărei lucru se prefăcea în bani buni pentru patronul ei. Povestea este reluată în poezia amintită mai înainte și, lucrînd într-un domeniu care suporta culori tari, Eminescu întrebuintează culori tari. Iată așadar un rotund egumen, rumen la obraz, povestind că viața este calea durerii și că pocăința urmează plăcerii. Învățătura lui este dezmințită de sănătatea ce-i înflorește pe față, dar este întărită de viața unei nenorocite proletare, care-și trece zilele și nopțile lucrînd într-un iatac pentru ca negustorul, cu degetele încărcate de briliante, să poată arăta ducesei o marfă de calitate aleasă. Așa sînt rosturile vieții: tinăra fată nu-și găsește prietenii și mîngiere în lumea aceasta; singura ei prietenă este o albină, care arată în poezia lui Eminescu același devotament față de cel în suferință pe care Grigore Alexandrescu îl vedea la ciinele iubit al soldatului sortit morții. Dar ceea ce în poezia lui Alexandrescu avea un aer firesc, apare la Eminescu încărcat de șarja melodramatică.

Prin tema ei, poezia nu este o apariție unică în literatura română: *Sila* lui Cezar Boliac o precede, *Nebuna* lui Gheorghe Coșbuc o urmează. Dar izvoarele poeziei lui Eminescu nu trebuie urmărite în literatura română, deși opera lui Boliac nu-i era necunoscută. Originea ei trebuie căutată mai departe, în literatura europeană cu temă socială. Nota amintită mai înainte ne dă indicația imediată, dar ea însăși are aerul nu numai că relatează o realitate occidentală, ci că rezumă o operă literară anumită. Într-adevăr, poezia lui Eminescu se leagă ca temă de o celebră poezie engleză: este vorba de *Cîntecul cămășii* — *The Song of the Shirt* — a lui Thomas Hood, poezie în care este înfățișată viața nenorocită a unei cusătorese. Mizeria muncitorilor o înfățișa Hood și în alte opere ale sale, în primul rînd în *Cîntecul lucrătorului* — *The lay of the Labourer* și *Puntea suspinelor* — *The Bridge of the Sighs* —, dar nici una dintre acestea n-a atins celebritatea celei dintîi. Strîns înrudită cu

tema tratată de Eminescu este și aceea din poezia *Țesătorii silezieni* — *Die schlesischen Weber* — a lui Heine, poezie pe care Eminescu a cunoscut-o de bună seamă, dar ale cărei trăsături proprii nu intră în compoziția operei sale, așa cum se petrece cazul cu *Cîntecul cămășii*.

Între poeziile cu caracter social a fost considerată și cunoscuta *Înger și demon*. Și prin anumite aspecte pe care le prezintă forma ei definitivă, poezia poate fi integrată temei sociale.

Punctul ei de plecare se fixează în zone elementare. În forma primă, datată din 1869, poezia dezvoltă antiteza, de-atîtea ori prezentă în opera lui Eminescu, între iubirea pură a femeii și iubirea pătimașă a bărbatului. În această ambianță femeia se angelizează, ea pare a căpăta aripi. Și Eminescu, care în vremea aceasta căuta cu asiduitate aripile unei blonde Marta, cunoștință din Viena, prinde în versurile sale fiorii unei iubiri pătimașe. De aceea în prima ei formă poezia care ne preocupă este o poezie de expresie directă a unor sentimente strict personale, cărora însă poetul le schițează rudimentele unui cadru epic. În această înfățișare poezia se numea *E îngerul tău ori umbra ta?* Cu toate imperfecțiunile de care era încărcată, această primă formă indica precis planurile pe care avea să se dezvolte opera definitivă: angelica arătare feminină era înfățișată într-un cadru misterios, ingenunchiată în fața Madonei. În întuneric, el, poetul, veghează ca un demon asupra ei, și vrea să înecă cu întunericul lui strălucirea ei. Finalul îndulcește și diminuează prin convențional; dar situația fundamentală se concentrează în strofa următoare:

Ea un înger ce se roagă, eu un demon ce turbează,
Ea: o inimă de aur; eu un suflet apostat
Stau în umbra mea fatală de o cruce rezemat;
La picioarele Madonei tristă, pală, ea veghează.

În forma ei definitivă, publicată în *Convorbiri literare* din 1873, poezia aduce obiectivarea cadrului și o promovare a personajelor. Nu mai este vorba acum de o Martă blondă, sentimentală, cu pasiune pentru iubirile tenebroase. Treptele sociale s-au distanțat și ea a devenit o fiică de rege, asemenea fiicei de rege ce era înfățișată în *Ta Twam Asi*, trecînd fericită printre rîndurile muritorilor. Și nu mai era vorba acum de poetul torturat de o pasiune întunecoasă, ci de revoluționarul cu aspecte demonice și cu simțirea biciuită pînă la turbare. Și dacă poetul, incapabil să lichideze definitiv adeziunile pentru personajul primei variante, ni-l înfățișează

încă în postura lui de îndrăgostit demonic, fiica de rege îl vede în toată măreția acțiunii lui distrugătoare:

Ea-l vedea mișcînd poporul cu idei reci, îndrăznețe:
Ce puternic e — gîndi ea, cu-amoroasă dulce spaimă;
El prezentul îl răscoală cu-a gîndirilor lui faimă
Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe.

El ades suit pe-o piatră cu turbare se-nfășoară
În stindarlul roș și fruntea-i aspră-adîncă, încrețită,
Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită,
Ochii fulgerau și vorba-i trezea furia vulgară.

Pentru acest geniu al distrugerii ea simte o puternică înclinare: iubirea țese o legătură strînsă între ființe pe care societatea le-a așezat pe trepte opuse. Și Eminescu, care concepe poezia, în 1869, pe linie erotică, încheia, în 1870, tot pe linie erotică, deși între timp el accentuează imaginea revoluționarului — conexă aceleia din *Împărat și Proletar*, dar purtînd, spre osebire de acela, rațiunea dezvoltării sale impregnată din primele momente.

Trecerea de la varianta *E ingerul tău ori umbra ta?* la forma definitivă se realizează, în ordine stilistică, amplificîndu-se comparația printr-un simbol. În varianta primă, demonul apărea ca un termen de comparație pentru poet, în timp ce în forma definitivă el servește drept termen de comparație unui alt personaj, destinat să acopere simbolic pe poet: „ca un demon eu veghez” devine astfel „ca un demon El veghează”. Ridicarea în sfera simbolului sporește valorile obiective ale cadrului epic, dar și în această nouă formă păstrează toate trăsăturile cunoscute ale îndrăgostitului demonic al romanticilor. Portretul se organizează pe o linie paralelă aceleia pe care se organiza portretul lui Toma Nour, ceea ce înseamnă în ultimă analiză că el traduce caracterul poetului.

Demonismul apare aici ca o trăsătură a eroticului; ca și în cazul lui Toma Nour el depășește însă eroticul și se convertește în demonism revoluționar cu obiective sociale, în strînsă înrîdire cu revoluționarismul din *Împărat și proletar*. Dar demonul lui Eminescu poartă stigmatul istoriei sale: născut din plinătatea sentimentului erotic, după o carieră revoluționară anemică el își încheie întrebările vieții descoperindu-le sensul în iubire:

Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viața, poporul,
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un inger să mă-mpace, și-mpăcarea-i... e amorul.

În încheierea poeziei nu trebuie să se vadă așadar anularea socialului prin intervenția unei concepții înalte despre viață, ci prelungirea aceluia „primum movens” care a dat naștere operei. Factorul social intercalat ulterior a sporit proporțiile epice ale personajului și a dramatizat întregul moment, dar demonul lui Eminescu se desfășoară liniar de-a lungul variantelor poemei, atîngînd în final împăcarea prin iubire către care năzuia din primele sale mișcări⁸.

În anumite momente ale ei, *Împărat și proletar* este expresia cea mai desăvîrșită a poeziei sociale a lui Eminescu. Ea a format obiectul de studiu nu numai al lui Dobrogeanu Gherea, ci, mai apropiat de noi, al lui Tudor Vianu și Bogdan-Duică. Fostul profesor de la Universitatea clujeană caută să dea o explicare istorică poeziei și pentru aceasta pune la o largă contribuție manuscrisele poetului, din care reține studiile ce au ajutat pe Eminescu să înțeleagă mișcarea Comunei. Sînt amintiți între alții Lissagaray, *Huit jours de mai derrière les barricades*, Bruxelles, 1871; P. Vésinier, *Histoire de la Commune*, Londra, 1871; R. Reyer, *Der Emancipations-Kampf des vierten Standes*, Berlin, 1874—75, în care un capitol dezvoltat era închinat revoluției Comunei⁹.

Vom insista mai îndelung asupra acestei poezii, arătînd cum s-au constituit diversele ei motive pînă la încheierea definitivă a operei. Spre osebire de *Inger și demon*, punctul de plecare se fixează de data aceasta în sfera socială. La baza ei avem într-adevăr sentimentul de revoltă al unui proletar și în forma inițială poezia era intitulată chiar *Proletarul*. Titlul avea să fie schimbat într-o variantă ulterioară în acela de *Ideile unui proletar*, ceea ce indică o evoluție precisă a concepției poetului. *Ideile unui proletar* înseamnă o detașare mai mare de poet, fapt ce corespunde evoluției sentimentelor sale: adeziunea entuziastă la ideile socialiste din epoca romanului *Geniu pustiu*, cînd se plasează cu aproximație și începuturile poeziei care ne preocupă, este urmată de o distanțare tot mai mare față de ele, datorită pe de o parte experienței sociale a poetului, iar pe de altă parte adîncirii filozofiei schopenhaueriene, care avea să-l facă să vadă în cele din urmă că toate străduințele omenești sînt zadarnice, că vis al morții eterne e viața lumii întregi.

Proletarul primei variante a învățat arta retorică de la Cicero. Discursul său revoluționar începe după metoda abruptă a marelui orator latin. Cele dintîi mișcări sînt negative, el tăgăduiește cu violență orice valoare spirituală: chiar prin ceea ce este mai ales în ființa sa, prin scinteia minții, omul nu se deosebește de tina de rînd. Pornit pe suporturi materialiste, procesul pe care el îl face societății atinge centrele esențiale ale organizației acesteia: Dreptatea nu este altceva decît un cerc de legi cu ajutorul cărora cei ce au furat bunurile lumii conspiră contra celor ce n-au nimic. Virtutea? Ei, cei care ar trebui s-o aibă n-o au, dar o predică celor de jos:

aceștia să lupte, aceștia să-și verse sîngele, pentru ca ei să poată fi mari. Religia? O frază inventată pentru ca cei obișnuiți să poarte mai departe osînda ca vitele de la plug. Puterea și bogăția sînt recoltate din sudoarea poporului prostit. Și ele toate, și puterea și bogăția, sînt ale lumii acesteia, dincolo de care nu mai există nimic, nici o viață în care să fie răsplătite sacrificiile făcute pe pămînt. Dacă astfel sînt orînduite lucrurile, drept este ca fiecare să guste pe pămînt toate bucuriile. Trebuie să lupte, așadar, pentru ca fericirea noastră să se realizeze în lumea aceasta. De aici izbucnește îndemnul la revoltă, o revoltă temperată încă față de ceea ce vor aduce variantele în continuare:

Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!
Atunci cînd după moarte răsplată nu v-așteaptă,
Faceți ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,
Egală fiecare. Trăiți, iubiți ca frați!

Sentimentul de revoltă rămîne încă nedecis, el se reduce mai degrabă la o exhortație placidă și se anulează în cele din urmă, poetul simțindu-se atras într-o mai mare măsură de pictarea idealului societății viitoare decît de distrugerea celei prezente. Idealul este rousseau-ist: fericirea nu se poate realiza decît întorcîndu-ne la vremurile aurite despre care vorbeau miturile, vremuri cînd moartea însăși va fi „un înger cu părul blond și des”. Atunci vor înțelege oamenii greșeala secolilor, care au clădit în lume „eres peste eres”, care au împărțit lumea în slabi și tari, în proști și înțelepți. Cu acest îndemn la reîntoarcerea la simplitatea fericită a naturii se încheia discursul proletarului în prima formă:

Întoarceți-vă iarăși de unde voi plecarăți,
Întoarceți-vă iarăși la al naturii sîn,
Cunoașteți dar odată că lung vă înșelarați,
Că secolii cu minciune durerile purtarăți,
Pe cînd înșelătorii duceau un trai divin.

Ideea este categoric rousseau-istă și Eminescu ne apare de pe acum împărțit între viitor și trecut: socialistul care ar fi trebuit să vadă vîrsta de aur în viitor este contrariat de adoratorul trecutului, de poetul ispitit de zările trandafirii ale mitologiilor omenirii.

Varianta a doua a poeziei, cuprinsă în manuscrisul 2 259 din Biblioteca Academiei Române, nu aduce elemente interne de fixare istorică, deși raportarea îndreptățită la Vésinier ne-ar da unele indicii. Ceea ce caracterizează această variantă este transpunerea pe

linie personală a întregii narațiuni, care este în primul rînd o apologie a martirilor păcii popoarelor. Proletarul nu-și mai face apariția și îndemnul la revoltă, de data aceasta cu mult mai dezvoltat, vine din partea poetului. Poezia se îndreptează în acest moment al ei către forma definitivă, ajungînd la concluzia că formele de exploatare s-au schimbat, dar exploatarea a rămas.

În întregul lui, momentul rămîne neclar; corespondența unor pasaje cu anumite pasaje din Vésinier îndreptățește însă supoziția că poetul a avut în minte revoluția Comunei, a cărei înfățișare în altă formă avea să ducă la alcătuirea celui de al treilea moment din forma definitivă a poeziei.

A treia variantă este cuprinsă în manuscrisul 2 235. Ea este intitulată *Umbre pe pinza vremii* și marchează sub anumite raporturi o formă apropiată de cea definitivă. Poezia începe cu același discurs al proletarului, introdus de data aceasta prin strofa-cadru a formei definitive. Îndemnul la revoltă rămîne însă abia schițat, ca în prima variantă, și se încheie cu ironie la adresa celor ce suportă exploatarea Cezarului, demonul ce-și recrutează spionii și zbirii dintre proletari.

Imaginea Cezarului este astfel reținută în textura poeziei și ea constituie cel de al doilea moment al ei: el trece pe malurile Senei, în înălțimea lui solitară și lipsită de iubire, el, cel care conduce și apasă mulțimile proletare. Din locul înalt în care a fost orînduit, el își dă seama tot așa de bine ca și acestea că nedreptatea și minciuna sînt principiul rău care conduce istoria lumii.

Imaginea conducătorului de popoare a solicitat adeseori pe Eminescu, care o pictează în culori variate, după cum este vorba de domnitorii locali, de craii din basme sau de cezarii antici și moderni. Se impune să urmărească în liniile ei mari această imagine a Cezarului, pentru că ea îmi va da prilejul să pătrund mai adînc în structura suflătească a unui personaj eminescian ce ne va preocupa de aproape, titanul. Natural, nu voi insista asupra încercărilor sale dramatice care aduc o bogată galerie de conducători de popoare: influențele literare au aici un cîmp mai larg de manifestare, iar necesitatea de a crea caractere puternic individualizate duce la sporirea notelor ce individualizează. În ultimă analiză, caracterele și influențele ne-ar interesa, dacă poetul ar fi creat cu ele un personaj puternic. Eminescu creează îndeosebi imaginea conducătorului de popoare în acordul vederilor poporului: domnitorul, regele, împăratul, craiul apar legați de popor, aducînd uneori un gen boem de viață; ei sînt plini de înțelepciune și de simplitate țărănească, încărcăți cîteodată de atmosfera fabuloasă a basmelor. În opoziție cu aceasta avem imaginea Imperatorului sau a Cezarului care se izolează în înălțimi, deasupra munților. Adîncit în contemplarea destinului propriu, Cezarul este străin de zbuciumul lumii pe care o

conduce, este absent la chemările acesteia. Construit pe dimensiuni sufletești uriașe, imaginea lui se asociază în mod direct și imediat cu imaginea mării sau a oceanului: imens și singuratic ca acela, sufletul lui este capabil de frământările adânci ale aceleia. Aceasta este imaginea Imperatorului roman, la picioarele căruia viața Italiei romane se desfășoară în toată plinătatea ei luminoasă, la picioarele căruia imensa mare se frământă purtând pe valurile ei popoare de corăbii. El singur, străin de teama și de lauda lumii, se ridică deasupra ei

Învăluit în maestratea tăcerii...

Aceasta este mai cu seamă imaginea lui Napoleon, pe care Eminescu îl vede, în *Panorama deșertăciunilor*, ca pe un Prometeu exilat între stîncile sure și în gîndirea lui titanică și al cărui mormînt din stînci era scaldat de valurile îndurerate ale mării. Aceasta este de asemenea imaginea împăratului francez pe care poetul o pictează într-una din *Odele* în metru antic: predestinat, el a avut leagăn stîncile mării în Corsica gravă; nașterea lui este înconjurată de oceanul cel negru care-și mișcă lumea lui de valuri, arătînd astfel geniul singurătății; pentru că numai cu el, cu oceanul cel de o mie de evi, care este prorocul căilor sale, numai cu el s-a putut semui împăratul, titan care a purtat peste pămînt valurile popoarelor:

Trist, adînc, gînditor, dar trist prin tine,
Fără păsare de-a lumii lacrimi ori doruri,
Indiferentă stai, nemișcată și mare
Frunte de marmor.

N-ai admirat nimica în scurta ta viață
Nu piramidele vechi în jurul cărora
Te-au văzut re-nviaț din noaptea veciei
Jupiter Ammon.

Nu de a Nordului mari pustii de zăpadă,
Unde purtat de vînt prin ruine de ghiață,
Tu auziși strigarea nebună de secoli
Mîndrului Odin!

Peste pămînt ai mișcat a popoarelor valuri,
Mîndru, bătrînul titan în înconjur de soare
Poartă războaiele tale ca pete pe manta-i
Și-a ta cenușă.

Nimic n-a admirat din lume, nimic nu l-a mirat. Sigur a fost, și numai alături de zei s-a mirat de faptele sale; dar zeii au plecat și el a rămas iarăși singur, contemplîndu-se în oceanul bătrîn, îndrăzneț, puternic și mare ca și el.

Prin proporțiile sale, prin înfrățirea imaginii sale cu imaginea imensității oceanice, Cezarul se proiectează în opera lui Eminescu cu dimensiuni titanice. El este supraomul al cărui destin fusese concretizat de Alfred de Vigny în imaginea lui Moise și pe care Eminescu era ispitit la un moment dat să-l vadă în imaginea lui Heliade sau Mureșanu. Spreosebire de aceste personaje însă, Cezarul nu se mișcă pe linia profetică și nu este însuflețit de compasiune pentru omenire. Mărimea lui se măsoară cu măsuri proprii, lumea nu este pentru dînsul decît un mijloc de a-și defini prin opoziție esența.

Dar nu Napoleon I, ci Napoleon III este Cezarul din *Împărat și proletar*. Concurența între cei doi cezari apărea chiar în *Panorama deșertăciunilor*, unde se pare că Eminescu reflecta la un moment dat să prezinte istoria modernă nu în lupta poporului francez, pentru libertate în cursul mării revoluții, nu în asaltul și cucerirea Bastiliei, ci în lupta proletariatului Comunei împotriva regimului imperial. Și dacă el a renunțat în cele din urmă să încadreze momentul acesta în marea poemă a umanității, explicația trebuie căutată în faptul că Napoleon al III-lea, care ar fi trebuit să exprime simbolic destinul omenirii, prin proporțiile limitate ale firii sale nu era făcut să sugereze imensitatea tragediei umane. Dar această deplasare de personaje s-a încheiat cu un transfer de însușiri de care a beneficiat micul descendent al marelui împărat: deși poetul vede soarta împăratului strîns legată de mulțimile umilite și zdrențuite, el apare cu toate acestea ca un personaj superior, izolat el însuși în superioritatea lui lipsită de iubire. Persistau așadar în caracterul lui Napoleon al III-lea cîteva dintre însușirile ce-l caracterizau pe Napoleon I.

Eminescu intuiește just posibilitățile titaniene ale temei și el pare ispitit la un moment dat să construiască și condițiile obiective ale conflictului: în fața titanului revoluționar pare a se ridica un alt titan, titanul istoriei, acela care a stabilit și impus societății o anumită ordine. Tema nu-și poate clarifica însă datele ei antitetice: oricît de mult poetul i-ar fi sporit proporțiile, realitatea prea recentă interzice promovarea unei ființe ca Napoleon III pînă la forme titaniene pure, făcînd din el o contrapondere a titanului revoluționar. Rolul acesta putea fi atribuit lui Napoleon I; dar pentru Eminescu, Napoleon I nu era o forță antirevoluționară, ci expresia ultimă și cea mai înaltă a spiritului revoluționar.

Al treilea moment al formei definitive ne dă o sumară dar pregnantă înfățișare a revoluției comuniste de la Paris din 1871, pe care Eminescu o vede ca o mișcare a maselor proletare, în cuprinsul

căreia un moment capital îl constituie lupta femeii căzute, pentru care revoluția era un mijloc de răzbunare și reabilitare. Manuscrisele poetului arată că întregul moment s-a desfășurat în imediata vecinătate a lui Victor Hugo, marele luptător pentru reabilitarea femeii căzute. În forma anterioară, cuprinsă în ms. 2 285, unde poartă titlul *Umbre pe pînza vremii*, formă la care m-am raportat și mai înainte, momentul acesta era ceva mai dezvoltat: el aducea o strofă în plus, în care ne arăta că revoluția Comunei cade înfrîntă de forțele guvernului refugiat la Versailles.

„Versalia învinge! ... Și flamura cea roșă
Filiiie tremurîndă pe frînte baricade.
De aburii de sînge ai barbarei parade
E umedă a zilei lumină cruntă, roșă.
Versalia învinge ... iară Comuna cade.“

În această formă momentul se contura definitiv și căpăta aspectul faptului istoric închis: revoluția apărea astfel înfrîntă, iar faptul ridica la suprafață tăria superioară a forțelor istorice, a căror expresie simbolică o realiza *Versalia*: nu biruia republica; nici imperiul — de altfel acesta fusese lichidat de evenimentele militare — biruia Versalia, ceea ce însemna spiritul regal, ceea ce însemna istoria, concretizate în vechea capitală a regilor.

Faptul istoric se încheie aici și poetul ar fi putut să rămînă el însuși în limitele istoriei și să-și încheie poema în acest moment. Materialul poeziei putea fi pătruns de sensuri simbolice, care să ridice ca pe doi uriași, Paris și Versailles, unul împotriva altuia, cel dintîi purtînd pe brațele sale prezentul și în capul său viitorul, cel din urmă ducînd cu sine trecutul. Spiritul revoluționar al prezentului s-ar fi înfruntat astfel cu puterile ordonatoare ale trecutului. Dar soluția reală a conflictului nu era de natură să satisfacă nici concepția, nici năzuințele poetului, care, în această poezie, rămîne un revoluționar. Rămînînd în cadrul istoriei, el ar fi trebuit să arate căderea revoluției și biruința forțelor istorice, ceea ce ar fi însemnat o încheiere pe linie retrogradă. De aceea Eminescu înlătură din forma definitivă strofa referitoare la Versailles și lasă întregul moment revoluționar în suspensie, în așteptarea unei dezlegări pe care el o caută altundeva decît în cronică zilei.

O astfel de încheiere o aducea un fragment din ms. 2 259, fragment pe care l-am amintit mai înainte. El se încheia cu puternicul îndemn la distrugerea pe care poetul avea să-l cuprindă mai tîrziu în forma definitivă a discursului proletarului. Precedînd acest pasaj, pe care poetul nu l-a conceput ca o dezvoltare a *Proletarului*, avem o lungă apologie a revoluționarilor înfrînți. În acest moment al elaborării sale, poezia s-ar fi desfășurat așadar pe linia revoluționară

de la un capăt la celălalt: începînd cu *Proletarul*, ea ar fi cuprins, după schițarea imaginii Cezarului, ca al doilea moment, descrierea Comunei și s-ar fi încheiat cu apologia revoluționarilor înfrînți și cu un nou îndemn al revoluției, de data aceasta venind direct din partea poetului, care ar fi pus astfel în lumină nu numai simpatia lui pentru cei înfrînți, ci mai cu seamă identitatea de gândire și de simțire — așa zice chiar: identitatea de persoană — între proletarul din început și poetul din final. Pentru că poezia căpăta astfel un aspect definitiv, diferit prin întreaga sa tendință de forma ulterioară publicată în *Convorbiri literare*, găsesc necesar să citez strofele care ar fi constituit încheierea ei. Ele n-au căpătat expresia ultimă, dar faptul acesta nu ne împiedică să urmărim linia arhitectonică:

Ș-aștel căzurăți mîndri, neînduplecați de moarte
Eroi ai păcei lumii, popoare salutînd
Nu din vuirea sombră al armei detunînd
Trecu din gură-n gură și veacuri or s-o poarte
Ideea mare, scumpă, al păcei pe pămînt.

Prin voi spirite mîndre, muiate în mărire
Căzutul, vechiul tare, Imperiul Roman
Atunci atinși de arta ideei de iubire
Care trecu o formă duioasă-n Omenire
Voi l-ați lăsat să cadă-n-al vremilor noian

Voi l-ați lăsat ... ș-atuncea numărul și puterea
Voit-ați pace-eternă aievea să vedeți
Dar mîna-nsărcinată să semene mîngăere
În sufletele crunte a popoarelor austere
Ea v-a vindut ... un Iuda ferice și isteț.

Da, acel Iuda dulce la față și la gură
Acei șireți ce-ascunde al popoarelor sîn
Acea au dat mîna cu-a marilor ordură
Cu acei barbari atletici, cu-a lor ochire sură
Și-au tălmăcit credința martirului divin.

Și-au împărțit iar lumea în tari și slabi, în urmă
Din nou o împărțiră în proști și în șireți
Acum nu trece masca ... un ocean se scurmă
În sînul astei bande — și ziua de pe urmă
Curînd suna-va-n lume cu glasul ei măreț

Doi evi a cercat dinșii sublima-vă răbdare
Doi evi ați purtat jugul germanicei prostii
Doi evi răstălmăciră în fals învățul mare
Dat de-acea blîndă, tristă și palid-arătare
Doi evi glasul lui dulce sunat-a în pustii.

Cu blîndul chip pe prapuri, cu cartea lui în mînă
Au pus castă pe castă
Ei dominară lumea cea pînă azi păgînă
Ce n-a-nțeles nimica din cartea cea bătrînă
Rămas slabă, timidă, sub greul celor răi.

Spre a domni voit-au ca să despartă . . . Dinșii
Treziră-n bestii sombre, de bestii coronați,
Gîndul mării nalte a celor dărâmați
Ațițară vechea ceartă-n învingători și-nvînșii
Fondînd sintul Imperiu și sclavi, hoți și pirați.

De ce-i plin oceanul istoriei păgîne
Istoriei păgîne, care mai e și azi
Durere și turbare, vînzare și rușine
Sfinți ca Heliogabal, ca Atenei virgine
Sodoarea sărăcimei, și singe de viteaz.

Deasupra astei turme ca și infernul crudă
A mizeriei de stradă ș-a glodului de sus
Asupra acelei plebe, ce plînge și asude
Cine s-ardică iute, cu gura cea astută?
Cel rău! Cel bun rămîne jos, umilit, supus.

Voit-ați răzbunarea de doi evi /de/ durere
Voit-ați înfrînarea infernului de azi
Ș-ați luptat cu disprețul care vi-l da căderea
O moarte sigur scrisă și fără mîngiere
Cum se luptă cu stîncă al mărilor talaz.

Dărmați statuia goală a Venerei antice
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
Perfecției umane . . . și ele vă fac să pice
În ghiarele usurei copile din popor.

Sfărîmați tot ce ațiță inima lor bolnavă
Sfărmați palate, temple, ce crimele ascund

Zvirliți statui de tirani în foc să curgă lavă
Să spele de pe pietre pînă și urma sclavă
Celor ce le urmară pînă l-al lumii fund.

Sfărîmați tot, tot ce-arată mîndrie și avere
O disbrăcați viața de haina-i de granit
De purpură, de aur, de lacrimi — de urit
Lăsați să fie ce e o muzică / de sfere /
Și fără de patimi trece în timpul nesfîrșit

Zidiți din dărmațuri gigantici piramide
Ca un memento mori pe-al istoriei plan
Aceasta este arta ce sufletu-ți deschide
Naintea vecinicii . . . nu corpul gol ce rîde
Cu mutră de vîndută, cu ochi vil și viclean

O aduceți potopul . . . destul voi așteptarăți
Ca să vedeți ce bine prin bine o să ias'
Nimic . . . Locul hienei îl luă cel vorbareț
Locul cruzimei vechi . . . cel lins și pismătareț
Formele se schimbă, dar răii au rămas.

Realizată astfel, poezia ar fi inclus prin urmare și momente caracteristice numeroaselor istorii ale martirilor pe care le-a cunoscut literatura secolului trecut, între altele, istorii ale martirilor libertății. Tonul apologetic al fragmentului se însoțește de data aceasta cu năzuința de depășire a particularului, tradusă prin grija cu care este ocolită orice dată locală. Poetul se arată așadar conștient de necesitatea de a crea perspective generale. Și cu toate acestea, realitatea istorică a momentului era atât de puternică încît, menținîndu-se la el, toate năzuințele poetului de a se sustrage planului subordonat al individualului rămîneau mai mult în ordinea năzuințelor decît în aceea a realizărilor. Concepută astfel, poezia se desfășura pe o singură linie, aceea a revoltei, pentru că imaginea Cezarului care trece gînditor pe malurile Senei nu-și găsea punctele necesare echilibrării în dezvoltarea ulterioară a operei. Ea rămînea o simplă imagine parazitară față de poezie și putînd sugera o transfigurare a faptului istoric: cineva putea fi ispitit să creadă că victoria Versaliei este victoria împăratului, ceea ce nu corespundea realității. Împăratul, oricît de distanțat de semenii săi, era, ca și aceștia, al prezentului. Istoria nu și-a întins aripile asupra lui, pentru că numai uriașii smulg istoria din încheieturile sale și-o prelungesc printr-înșii asupra prezentului. Anticul Cezar, Cezarul Romei, putuse face aceasta pentru timpul său, iar în timpurile moderne o fă-

cuse Napoleon I. Dar Napoleon III nu este un uriaș; el este un izolat prin orînduirea consacrată a societății — și atîta tot. Altfel el este al prezentului ca și proletarul care se revoltă împotriva lui și supus acțiunii acelorași forțe ca și acesta. Poetul vede istoria în lumini proprii: într-adevăr, o istorie care repudiază pe Cezari, capătă ceva din inflexibilitatea destinului. Dacă Eminescu ar fi rămas pe planul schițat aici, el ar fi trebuit să cuprindă în același destin și pe împărat și pe proletar. Și dacă dualitatea semnalată mai înainte: Paris-Versailles, prezent-istorie, ar fi fost aceea pe care să se dezvoltă poezia, Cezarul urma să fie o victimă a Versaliei ca și proletarul. Poetul vede identitatea lor de esență și de destin și faptul îl determină să renunțe în cele din urmă la realitatea inițială a materialului său poetic: polaritatea prezent-trecut se convertește într-o nouă polaritate—uman-destin. Ajungînd aici, el atîngea linia definitivă a operei sale: întreaga poezie se lasă străbătută de o semnificație nouă, care o sustrăgea planului social și făcea dintr-însa o poezie filozofică, ancorînd la soluția sceptică în legătură cu întrebările despre rosturile vieții. Cezarul este destinat să apară din nou în poezia lui Eminescu, de data aceasta contemplant nu în diferențele sociale față de semenul său, ci în identitatea lui de esență și de destin cu oricare alt muritor. Poezia capătă în felul acesta o ordonare sobră, cu reluarea ritmică a celor două motive fundamentale: discursul revoluționar al proletarului din momentul prim își găsește o complinire firească în momentul al treilea, în care poetul înfățișează acțiunea revoluționară. La rîndul său, motivul cezarian din partea a doua a poeziei, își găsește complinirea în ultima parte a ei, în care împăratul ne este înfățișat după cădere, închinat meditației în legătură cu soarta generală a omenirii. Privită astfel în dezvoltarea momentelor sale, poezia înfățișează o linie ascendentă în partea primă și o linie descendentă în partea ultimă.

Momentul ultim dă directiva generală a poeziei în forma ei definitivă. Poetul reia aici tema din *Ta Twam Asi* și trage din ea toate concluziile pe care în acea poezie le lăsa abia întrezărite. Ideea o expune în două fragmente păstrate în ms. 2 262 și care aveau să ducă, în ultimă analiză, la forma definitivă. Ideile concentrate aici sînt dezvoltate, sau numai notate, și în alte părți ale operei eminesciene, în primul rînd în bucata cu conținut filozofic *Archaeus*. Le găsim însă notate fugar și în alte contexte, mai mult sau mai puțin depărtate de *Archaeus* sau de *Împărat și proletar*. „În fiecare om Universul s-opinteste“, spune Eminescu în manuscrisul citat. Și tot acolo: „Omul e o-ntrebare pusă din nou spiritului Universului“. Și în același manuscris această idee, cardinală pentru întreaga gîndire a poetului, formulată de data aceasta interogativ: „Oare eu, tu, el, nu e totuna?“ În urma acestor date, apar firești ideile ce aveau să încheie marele poem al revoltei socialiste.

Îată-le, în formele premergătoare, dintre care cea de a doua se resimte de o mai puternică influență a concepției filozofice a lui Schopenhauer:

I.

Unul ș-același este Cesar și cerșitorul
Părere-i osebirea cea mare dintre ei
Schimbați-le doar locul și ați schimbat izvorul
Gîndirei lor ... și Cesar va plînge la piciorul
Unei statui ... iar cellalt s-a sîmui cu zei.

Același om e-un preot ce strigă și declamă
Același în ostașul ce merge în război
Același în orator cu vocea de aramă
Același în Cesarul ce lumea o înhamă
La carul lui ... Părerea-i desparte pe-amîndoi.

Un vis este mîrire, și faimă și cădere
Imperiul, coroana — mizeria, un vis
Dormind împlăm prin lume cuprinși de o părere
Străfulgerată doară de-a morții-apropiere
Zvîrlindu-ne-n nimicul din care-am fost învins.

O clipă ... și în somnu-i o lume se cufundă
O clipă ... și-ncetară și sclavi ș-eroi și regi
Cum a putut părerea atît de mult s-ascundă
Propriul sens al lumii? ... E spuma de pe-o undă.
Un vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

II.

În orice om o lume își face încercarea
Și spiritul-Universului se opinteste-n van
În orice minte lumea își pune întrebarea
Din nou — de unde este și unde merge. Floarea
Dorințelor obscure sîdite în noian.

A lumii-ntregul sîmbur, dorința-i și mărirea
În inima oricare e-ascuns și trăitor
Zvîrlire hazardată cum pomu-n înflorire
În orice floare-ncearcă întreaga a lui fire
Ci-n calea de-a se coace cele mai multe mor.

Astfel umana roadă în calea ei îngheață
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat
Acoperind cu noime sărmana lui viață
Și arătând la soare-a mizeriei lor față.
Fața. Căci înțelesul e-aceiași tutor dat.

În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină
Și-n toată omenirea în veci același om
În multe forme-apare a vieții crudă taină
Pe toți ea îi înșală, la nimeni se distaină
Dorinți nemărginite plântind într-un atom.

Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește
Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sînt — de dregi
Oricît ai drege-n lume... atunci te obosește
Eterna alergare... Și-un gînd pacă-ți șoptește /:/
Un vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

Ceea ce aduce în plus finalul formei definitive față de aceste două fragmente este reactualizarea imaginii împăratului, pe care poetul o proiectează într-un cadru imens, făcut să sugereze prin imensitatea lui proporțiile tragediei umane. Este seara, la marginea mării. Valurile sure ale acesteia se mișcă unul pe altul, ca niște pături de cristal prăvălite în lume. Ridicîndu-se deasupra cîmpiilor lor de azur, luna apare din pădurea plină de taine. Sub lumina ei se mișcă, pe valuri legănate încet, scheletele de lemn ale unor corăbii învechite, care par mai degrabă umbre decît realități. Alături de ideea de imensitate a mării, ideea de vechime, de timp putred, sugerată de vechimea corăbiilor care abia se mișcă pe valuri, și atmosfera de taină ce se încheagă — o dată cu apariția lunii, însoțesc, în descinderea ei în poezie, imaginea Cezarului. Pe țărmul frămîntat de lovirea valurilor mării, împăratul veghează lîngă trunchiul unei sălcii: în elementele sale izolate și în configurația totală, momentul capătă astfel un sens simbolic. Și spre a adînci și mai mult simbolul, imaginea regelui Lear apare în ochii împăratului: rătăcitor, bătrînul rege era invocat ca simbol al nestatorniciei soartei omenești, sau mai exact, ca simbol al statorniciei schimbări a soartei omenești. În această ambianță el putea desprinde din ecoul istoriei tuturor popoarelor marea lecție, unica lecție, a zădărniciiei tuturor străduințelor: lumea întreagă trăiește în fiecare om, care sînt identici ca esență unul altuia, indiferent dacă unul este petrificat în sclav, iar altul în împărat. Și ei își sînt identici unul altuia prin destinul ultim: „vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“.

Poezia *Împărat și Proletar* începuse prin a fi un protest al proletariatului împotriva orînduirii nedrepte a societății; ea ajunsese, într-una din formele intermediare, să opună, ca două realități orientate de idealuri diferite, prezentul și trecutul, ea ajunsese în cele din urmă să se construiască pe cele două planuri antitetice: umanul și destinul. Prin temă, prin gest, prin viziune, prin mișcarea maselor și prin trăsături ale personajelor ea se dezvoltă pe linie titaniană și constituia una dintre cele mai caracteristice traduceri ale titanismului în poezia eminesciană. Caracteristică nu numai prin aceste elemente, ci și prin încheierea la care poetul ajungea: înfrîngerea finală trebuie să creeze perspectivele reale ale poeziei. Dacă ar fi fost vorba numai de căderea revoluției sau numai de căderea împăratului, faptul ar fi păstrat proporții limitate. Poetul vede însă totul în planul imensității, pentru el căderea revoluției și a împăratului înseamnă destinul întregii omeniri. Îndrumat pe linia aceasta, poemul relua tema din *Memento mori* și-o ilustra

Astfel umana roadă în calea ei îngheață,
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
Acoperind cu noime sărmana lui viață
Și arătînd la soare-a mizeriei lui față —
Fața — căci înțelesul i-aceiași la toți dat.

În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină,
Și-n toată omenirea în veci același om —
În multe forme-apare a vieții crudă taină,
Pe toți ei îi înșală, la nime se distaină,
Dorinți nemărginite plantînd într-un atom.

Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,
Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sînt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
Eterna alergare... și-un gînd te-ademeneste:
„Că vis al morții-eterne e viața-lumii-ntregi“.

Așa cum ni s-a desemnat pînă acum, poezia pe care Eminescu a închinat-o cetății umane este o poezie de vaste proporții. Am afirmat mai înainte că tema a fost la modă în epoca romantică a literaturilor europene și am amintit ca un exemplu paralel, prin amploarea concepției și calitățile artei, *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo. Am amintit de asemenea din literatura română *Anatolida* lui Heliade Rădulescu, operă de o înaltă concepție, dar de o realizare discutabilă. Și s-ar putea aminti, din literatura popoarelor vecine, cunoscuta *Tragedie a omului* a poetului maghiar Madách Imre.

Numeroase sînt aspectele pe care tema le îmbracă în poezia lui Eminescu. Cum spațiul restrîns al unui curs universitar nu îngăduie relevarea tuturor, ne-am limitat să semnalăm pe cele mai caracteristice și ne vom limita în continuare să deducem linia generală din materialul străbătut pînă acum, să schițăm cîteva din raporturile în care poetul se vede pe sine în complexul său social.

Poetul vede întreaga dezvoltare a societății umane supusă aceleiași legi de care ascultă și fenomenele naturii și care face ca trecerea, schimbarea să prezideze formelor vieții. El a putut vorbi la un moment dat de un adevărat Ahasver al formelor lumii, ceea ce însemnează pe de o parte eternitate, iar pe de altă parte o schimbare eternă de poziții. Prin formele fixe ale naturii circulă la infinit materia, dînd naștere rînd pe rînd unor serii de fenomene, care, modelînd aceeași substanță în același tipar, sînt în ultimă analiză același fenomen.

„Tot alte unde-i sună aceluiași pîriu“ —

spune Eminescu, care vedea în pîriu una din formele fixe ale naturii, prin care circulau alte unde, altele și totuși aceleași, altele și totuși aceeași.

Schema realizată în evoluția lor de fenomenele generale ale naturii este realizată și de evoluția societății omenești. Eminescu, afirmam mai înainte, aduce un puternic sentiment al istoriei. Nu numai în sensul în care sentimentul acesta era cultivat în romantismul german, care vedea în trecut patria ideală a spiritelor ce repudiau prezentul. Eminescu însuși are mai mult repulsie față de prezent și simte atracția trecutului ca o compensație sentimentală. Dar adeziunea lui față de trecut are și o bază diferită: pe linia timpului, trecutul este imaginea anticipată a prezentului, deoarece poetul vede dezvoltarea societății prin cicluri segmentate, fiecare din ele reproducînd fazele evolutive ale ciclurilor anterioare. Este drept, poetul rămîne în spațiul ciclului său istoric și regresiunea lui pe linia istoriei se face în general în cuprinsul ciclului istoric propriu, cu fixarea sentimentală într-un alt punct al evoluției sale. Aplicată societății omenești, legea trecerii universale a căpătat diverse numiri. Fie că este vorba de creșterea și descreșterea puterilor politice, fie că este vorba de mărirea și decadența lor, societatea înscrie în aceeași grafică ascendentă și descendentă, aceeași naștere, culminare și moarte. În acordul acestei concepții, ideea de progres nu se poate concepe decît în forme limitate la un ciclu izolat de civilizație, el fiind urmat în chip inevitabil de regres și de moarte. Omenirea este astfel sortită să se zbată în etern în cuprinsul aceluiași cerc fatal, a cărui rază nu va putea s-o depășească niciodată.

Exemplul cel mai ilustrativ al acestei concepții este *Diorama / Panorama deșertăciunilor* /, în care istoria omenirii s-ar putea reduce de fapt la istoria unui singur popor multiplicată cu un număr care ar indica numărul popoarelor.

Procesul naturii se transpune astfel în procesul popoarelor, care la rîndul său se transpune în procesul claselor sociale.

Concepută ca poezie a claselor sociale și dezvoltată pînă la un punct pe linia aceasta, *Împărat și proletar* ajunge în cele din urmă să anuleze diferențele de clasă socială grație intervenției unei puteri superioare, a destinului, care șterge orice inegalitate prin aplicarea aceleiași sentințe tuturor: toate năzuințele omenești sînt zadarnice, întreaga existență este un simplu vis al morții eterne. Este aceeași lege pe care Eminescu o formulează și în alte momente din opera sa; e vis al neființei universul cel himeric; peste toate o lopată de țărînă se depune.

Întreaga existență ajunge astfel în concepția poetului la o încheiere negativă. Spre a ajunge aici, a fost nevoie ca experiența socială să influențeze adînc optica morală a lui. Manifestările primelor timpuri se caracterizează prin elan, prin entuziasm — chiar dacă era vorba de distrugere; coronamentul negativ al acestora este opera unei epoci mai tirzii. Faptul este ilustrat în primul rînd de procesul de elaborare a poeziei *Împărat și proletar*. Faza primă a ei se fixează în epoca vieneză a poetului și de atunci datează discursul incendiar al revoluționarului; faza ultimă datează din epoca berlineză, cînd poetul era tot mai mult adîncit în studiul filozofiei schopenhaueriene și după îndelungi ezitări poezia capătă o încheiere diferită, de acord însă cu doctrina marelui pesimist german. Trecerea realizată în cursul elaborării acestei poezii de la faza vieneză la cea berlineză însemnează trecerea poetului de la entuziasmul juvenil la poezia reflexivă a maturității. Și în ordine artistică ea însemnează depășirea individualului, a cadrului limitat, și ridicarea la generalitate.

Am arătat faptul că sub raportul concepției filozofice poezia *Împărat și proletar* reface linia din *Panorama deșertăciunilor*. Înruirea de viziune și de concepție este trădată între altele și de titlul unora dintre variante. Alături de *Panorama deșertăciunilor*, una dintre variantele poeziei *Împărat și proletar*: *Umbre pe pînza vremii*. Înruirea titlurilor este evidentă, ele concretizează aceeași gîndire. „Umbre“ — însemnează omenirea privită în generațiile sale, în clasele sale sociale, în indivizii săi, fie ei sclavi sau împărați: totul este o succesiune de umbre proiectate pe pînza vremii, sortite unei defilări în eternitate și unei eterne neputințe de a depăși formele lor de umbre, de a prinde consistență reală. Toate aspirațiile și toate năzuințele omenești, indiferent de unde ar porni, sînt așadar simple umbre. O treaptă mai sus și umbra însăși își pierde și aparenta ei existență: umbra unui vis, visul unei umbre.

Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre sau umbra unui vis.

Și dacă întreaga existență nu este decît umbră și vis, înțelegem atunci adînc motivare a afirmației că osebirea dintre Cezar și sclav nu este decît părere, că ei sînt în realitate una și aceeași ființă, supusă unuia și aceluiași destin. Părere, umbră și vis este întreaga orînduire a societății, care împarte pe oameni în liberi și sclavi, în săraci și bogați. Bătrînul Demiurgos n-a creat ființe diferențiate între ele; el n-a creat de altfel ființe cu adevărat, ci numai aparențe, numai umbre, numai irealități cu aspectul înșelător al realităților: *pulvis et umbra sumus* — praf și umbră sîntem — și zădărnice sînt toate faptele noastre.

Proletarul primei epoci este stăpînit de furia sălbatică a distrugerii: „Sfărmați orînduirea cea crudă și nedreaptă“, „Dărmați statuia goală a Venerei antice“, „Sfărmați palate, temple“, „Sfărmați tot ce arată mîndrie și avere“, „Zidiți din dărămături gigantici piramide“. Și culminarea: „O, aduceți potopul!“. Greu s-ar putea imagina o mai furioasă izbucnire a spiritului de revoltă, o mai desăvîrșită expresie a pornirii spre nimicire. Dar spre a afirma toate acestea era nevoie ca cineva să vadă realitățile sociale pe care dorea să le nimicească, drept realități, nu umbre, nu aparențe. Ca să merite să fie distruși, monarhii, despre care vorbea la aceeași epocă Toma Nour, trebuie să fie monarhi, iar diplomații să fie diplomați; ei trebuiau să existe într-adevăr și să poarte pe conștiința lor toate relele de care sufereau popoarele.

Pentru filozoful epocii berlineze ele toate își convertesc natura, toate devin simple aparențe. Realitate, eternă realitate, era numai moartea, iar viața toată era un vis al morții:

...vis al morții eterne e viața lumii-ntregi.

La Viena, în 1870, Eminescu este un revoluționar integral; la Berlin, în 1873—74, el este un adînc pesimist, convins de zădărnicia oricărei străduințe. Încordarea inițială a sentimentului cedează, ideea de destin își face apariția și la umbra ei germinează oboseala sceptică și resemnarea finală. Grafic, ritmica sentimentului poetic eminescian realizează o schemă ascendentă și descendentă, ea se caracterizează printr-o tensiune progresivă urmată de o bruscă depresiune. În capitala Reichului german, recent creat prin înfrîngerea Austriei și a Franței, poetul se lasă cucerit de filosofia schopenhaueriană și, sub influența conjugată a acestei filozofii și a literaturii decadente europene, el realizează formula definitivă a vieții sale de sentiment, către care îl purtau de altfel vagi năzuințe

proprii. Mișcările sale sufletești se realizează și de data aceasta pe aceeași linie largă, avînturile titaniene sînt încă prezente în opera sa, dar asupra tuturor se aplică o conștiință de o rară luciditate, care convertește totul în îndoială și negație. Elanurile ajung la finaluri depresive și ele trădeză o precipitată dramă sufletească, o dramă de ordin intelectual. Această dramă se desfășoară între Viena și Berlin și ea face dintr-un partizan al *Sturm und Drang*-ului *Tinerei Germanii* un pesimist de marcă schopenhaueriană.

Poezia eminesciană a cetății umane pune astfel în lumină concepția heracliteană a poetului despre trecerea universală; ea sublinia în același timp, în punctele ei de sosire, identitatea de esență și de destin a tuturor ființelor omenști, dar ea lăsa un spațiu liber de respirație pentru unele ființe excepționale cu care ne vom întîlni în continuare: titanii și geniile. Ființe numai relativ excepționale, care respiră într-un spațiu numai relativ liber, pentru că ele însele sînt supuse în ultimă esență aceluiași destin implacabil. Privite din planul rezultatelor finale, dezinteresarea aristocratică a geniului față de destin, supunerea vulgară și lașă a omului de rînd față de hotărîrile soartei și lupta ursită înfrîngerii a titanului cu destinul însemnează exact același lucru. Oglindind frămîntarea omenirii pe diversele ei planuri, poezia umanității devenea la Eminescu, într-o fază trecătoare, o poezie a revoltei și a satirei și ancora în cele din urmă la o poezie a înfrîngerii umanității. Concepția negativistă a poetului și atmosfera elegiacă a sufletului său înfrîngeau primele mișcări de afirmare și anulau chiar valențele epice ale temei titanilor, atunci cînd poetul căuta să toarne zbuciumul omenirii în această temă.

Din această concepție de rază cosmică izvorăsc într-adevăr satira și elegia eminesciană, și ea explică în același timp marile amplitudini sentimentale ce le caracterizează. Am amintit puțin mai înainte cazul primelor scrisori. Nu toate satirele lui Eminescu sînt ridicate la această înălțime de concepție și de artă, puterea de stilizare a poetului nu s-a aplicat asupra tuturor cu aceeași stăruință. Sînt bucăți satirice care poartă întipărit faptul care le-a dat naștere. Din această categorie fac parte sonete ca acelea închinete lui Vasile Alexandrescu Urechii sau Dimitrie Petrino, și tot aici trebuie încadrată și violenta diatribă împotriva lui Bonifaciu Florescu, *Epistolă deschisă către homunculus Bonifacius*. Expurgată de elementul personal, satira capătă un puternic accent de ironie în *Diamantul Nordului* sau în *Antropomorfism*, care dau expresie atitudinii misoghine a poetului. Misoghina este de asemenea *Pustnicul*, în care poetul își toarnă sentimentele și resentimentele sale în forma plăcută a badinajului — formă ușoară, dar care anticipează în ironia ei condamnarea de mai tîrziu a femeii ce-și industrializează iubirea. Și pe aceeași linie se situează și *Icoană și privaz*, poezie în care satira

misoghină este numai un moment derivat, interesul esențial concentrându-se asupra părții prime, în care poetul întreprinde o analiză de o acuitate decadentă în portretistica feminină. Dar toate acestea, încercări neduse la expresia definitivă a artei, sint numai trepte introductive către satira adevărată: *Scrisorile* și *Doina*. Satira lui Eminescu este revolta unei conștiințe morale superioare față de meschinăria condițiunii umane. Așa în *Scrisoarea I* și *II*, unde este vorba de destinul social al omului excepțional; așa în *Scrisoarea III*, în care ne este înfățișată prăpastia morală a contemporanilor, judecați de la înălțimea unor comandamente infrangibile de etică socială; așa în *Scrisoarea IV* și *V*, în care poetul ne înfățișează iubirea ca un instrument orb al unei puteri superioare, ce-și urmărește printr-înșă scopurile sale, sau ca jocul sîngeros al unei ființe pervertite, preocupată în mod exclusiv de sine însăși și de toate nimicurile ce-i încarcă existența. Restrîngînd tablourile epice și concentrînd culorile, tema din *Scrisoarea III* este reluată în *Doina*, cea mai xenofobă poezie a poetului, și opera care încheie cariera lui lucidă. Cu toată coloratura ei sentimentală, cu toată invectiva care ne întîmpină în unele momente ale ei, satira eminesciană intră în determinările ideologice generale ale poeziei sale și se explică prin acestea.

Aceeași concepție se poate urmări astfel în diverse sectoare ale operei lui Eminescu, stabilind între acestea o legătură organică foarte puternică. Ea îi dă în același timp un aspect de unitate ce poate fi urmărit în primul rînd în destinul dramatic al ideii, iar în rîndul al doilea în transfigurările personajului pe care ideea îl face să circule. Vor da numai unele indicații sumare pentru ilustrarea afirmației: legături vizibile se întind între *Scrisoarea V* și *Lucea-fărul*, între Dalila și Cătălina, între vechiul sau noul Samson și Hyperion. Este însă între ele o deosebire de structură interioară, cea dintîi concretizează o atitudine combativă, în timp ce ultima se izolează în sfera contemplației; cea dintîi combate o ordine socială determinată, cea din urmă ridică în planuri simbolice definiția umanului și a divinului. Procesul își află însă continuarea și încheierea pe linia elegiei, în acea „stelă funerară“, cum i s-a spus, care indică punctul de sosire al setei de iubire a poetului, *Pe lîngă plopii fără soț*. Satira eminesciană nu este așadar decît transpunerea poetică a unui moment dintr-un proces sufletesc de mare amploare, al cărui început îl alcătuiește năzuința spre o lume nouă și a cărui încheiere este totdeauna o înfrîngere; un punct de trecere așadar între odă sau epopee și elegie.

Timpul nu-mi îngăduie să intru în analiza amănunțită a satirei eminesciene. Ceea ce țin să semnalez de data aceasta este soluția pe care poetul o realizează într-una din cele mai cunoscute poezii ale sale, *Glosa*. Văzută uneori ca o simplă scamatorie de idei, legată alteori în mod direct de satiră, poezia a fost considerată

în cele din urmă ca un fel de „decalog al izbăvirii spiritului de amăgirile clipei“. Ea fusese de altfel intitulată la început *En spectateur*, ceea ce traducea mai apropiat atitudinea contemplativă a poetului. În fond, ea aduce aceeași privire înaltă aplicată zbuciumului vieții și aceeași conștiință a zădărniceii străduințelor omenești și meschinăriei ce caracterizează condițiunea umană, pe care le-am întîlnit și în altă parte din opera lui Eminescu. Ea amplifică pe de o parte, sintetizează pe de altă parte și dă un caracter aforistic experienței umanului pe care o făcea Hyperion. Spre deosebire însă de astralul îndrăgostit al Cătălinei, poetul *Glossei* nu se poate izola în regiuni cerești; el este un Hyperion condamnat să rămînă în societate și să-și determine poziția în complexul raporturilor sociale. Poezia devine astfel un catehism al supraomului rămas în rîndurile umanității, dar care tinde să se izoleze de această umanitate; nu un demon cuprins în rîndurile mulțimii, înflăcărîndu-le la descrierea unui nou ideal de viață și conducîndu-le într-acolo; nu un Napoleon care concentrează în sine legile istoriei, care domină omenirea din înălțimea sa și o conduce către destinele ei. Poetul este de data aceasta al secolului și totuși izolat de secol, rotindu-se după legile speciale ale mecanicii sale proprii, concentrînd în prezentul său trecutul și viitorul.

Tu așează-te de-o parte,
Regăsindu-te pe tine,
Cînd cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întrebă și socoate

Zică toți ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgești nimică
Tu rămii la toate rece.

În strînsă dependență de concepție și de atitudine este *Oda în metru antic*, în forma definitivă a ei. Izolat în singurătatea și superioritatea lui, poetul nu-și putuse închipui o coborîre în suferința umană. Ispita a turburat însă căile sale; el a încercat o suferință dulce, o voluptate a morții; ea l-a făcut să ardă de viu chinuit ca Nessus, chinuit ca Hercule, înveninat de haina-i și toate năzuințele

sale se îndreptează către aceeași stare inițială de ataraxie, către
acea sustragere din secol și concentrare tristă a lui în sine însuși:

Vino iar în sîn, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

Pe o treaptă mai sus se găsește Hyperion: turburat el însuși în
superioritatea lui de chemările pământului, ispitit să înfrîngă legile
destinului și să se umanizeze, el avea să-și încheie drama sufletească
ajungînd la conștiința că linia ce separă umanul de divin nu
poate fi depășită în nici un sens.

NOTE

1. Evident, aluzie la lucrarea lui G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*.
2. Într-o notă manuscrisă de pe coperta cursului litografiat, unde Popovici își notează liniile unei viitoare restructurări a textului, printre modificările pe care le intenționează apare și următoarea: „Accentuată poezia naturii” — fără a preciza însă dacă intenționa să o desprindă ca „temă”, ceea ce pare de altfel puțin probabil.
3. V. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Un erou eminescian între iluminism și romantism*, în *Eminescu — Cultură și creație*, București, 1976; în același volum, în studiul *Proza eminesciană*, o pertinentă explicare a numelor personajelor din *Geniu pustiu*.
4. Asupra viziunii eleate în opera lui Eminescu insistase T. Vianu în *Poezia lui Eminescu*. Mai recent, o încercare, opusă, de a-l apropia pe Eminescu de Hegel nu pe linia idealismului, ci pe aceea a viziunii dialectice, întreprinde E. Todoran, *Eminescu*, București, 1972.
5. V. Eugen Todoran, *Mihai Eminescu — Epopeea română*, Iași 1981 („Eminesciana”).
6. V. Amita Bhose, *Eminescu și India*, Iași, 1978 („Eminesciana”).
7. Corect, Tat twam asi. Chiar dacă greșeala ortografiei din titlul poeziei ar indica „ignoranța poetului în limba sanscrită” (v. discuția în Amita Bhose, *Op. cit.*, p. 129), această ignoranță pare depășită în momentul traducerii gramaticii sanscrite a lui Fr. Bopp, adică în perioada 1884—1886, dată surprinzătoare, convingător demonstrată de Petru Creția în *Lămuriri asupra editării traducerilor eminesciene*, în *Eminescu, Opere*, vol. XIV, p. 61—62). Dovadă comentariile referitoare la pronumele de persoana a treia în genere, și în specie la ta/ tat (tad): „Pronumele de persoana a treia, inclusiv relativul și interogativul, încheie tema lor adevărată mai cu seamă cu [a], și au în

declinațiunea lor (...) caracterele proprii următoare: 1) la neutru nom. și ac. au terminațiunea [t] în loc de [m] și această formă neutrală stă la începutul compozitelor în locul temei adevărate a celor trei genuri (...) și de aceea acest neutru e admis de gramaticii inzi ca formă fundamentală neflectată”; „244. [tat] ([tad]), „el, acesta, acela”. Trupina adevărată e [ta]...” (Eminescu, *Opere*, vol. XIV, p. 789, 790).

8. Comentariul lui D. Popovici conține, în subsidiar, un răspuns dat reproșurilor formulate de Gherea în studiul său *Eminescu*. Neglijînd componenta erotică, Gherea întreprindea aici, cu ajutorul unor operații de literatură comparată, definirea (dezavantajoasă) a personajului eminescian ca un demon apostat, ca un revoluționar indecis între revoltă și împăcare.

9. G. Bogdan-Duică, „*Împărat și proletar*” (Explicație... „istorică”), în *Eminescu. Studii și articole*, p. 188—204.

POEZIA EROTICĂ

Vorbind mai înainte despre *Scrisoarea I*, făceam observația că accentul esențial nu cade în această operă nici pe satira socială, nici pe poezia cosmogonică. Și una și alta erau trăsături ce caracterizau într-adevăr opera, dar unitatea profundă a acesteia trebuia căutată în sensul elegiac de care ea se lăsa pătrunsă de la un capăt pînă la celălalt.

Observam de asemenea cu alt prilej că elegia este punctul de sosire în procesul sufleteș al poetului, în evoluția normală a acestui proces, care însumează ca termen inițial afirmația de tensiune înaltă asociată unei viziuni infinite, iar ca termen final negația totală, care poate îmbrăca lumea valorilor obiective sau propria lume sufletească, și una și alta asociată unei viziuni larg spațiate, sau unei viziuni restrînse, în strictă dependență de obiectul negat.

Sensul general elegiac al poeziei lui Eminescu, semnalat în trecut, mă va preocupa în mod aparte puțin mai tirziu. Ceea ce voi nota cu acest prilej este faptul că elegia lui nu se realizează numai pe această linie generală a concepției despre lume a poetului, ci că uneori ea se leagă de momente determinate din viața sufletească a poetului. În fixarea momentului elegiac se poate proceda în două feluri: pe cale deductivă, plecînd de la pozițiile elegiace generale la momentele izolate de elegie, care urmează să fie definite în raportul lor cu tema generală; pe cale inductivă, ridicîndu-ne de la momentele izolate la poziția elegiacă generală, atunci cînd se poate într-adevăr stabili o relație între acești doi termeni. În măsura în care faptul va fi cu putință, vom urmări aceste două căi. Elegia este însă și punctul de sosire al eroticei eminesciene, nu numai al experienței lui intelectuale. Faptul acesta ne obligă să insistăm în primul rînd asupra eroticei sale, pe care vom urmări-o în liniile mari ale evoluției sale și în caracterele ei de căpetenie.

Revenim astfel la una din preocupările noastre anterioare. Studiînd începuturile poetice ale lui Eminescu, un loc important am acordat poeziei cu temă erotică. Cele mai adesea ea ne-a apărut ca o simplă imitație, dar încă de pe acea vreme ea apărea într-o relație strînsă cu sentimentul naturii. Și dacă uneori îmbrăca formule larg oratorice, aducea cu toate acestea cîteodată și puternice vibrații sentimentale.

Am insistat în mod deosebit asupra poeziei *Mortua est*, care ne-a dat prilejul să vedem că poetul român ajunge la prima lui mare realizare artistică pe linie erotică și elegiacă. *Mortua est* este într-adevăr cea dintîi mare realizare poetică eminesciană; ea este în același timp cea dintîi elegie a lui, cea mai de seamă realizare elegiacă pe fond erotic din literatura română și, incontestabil, una dintre cele mai reușite elegii pe această temă în întreaga literatură a lumii.

Poezia era așadar în măsură să ne arate că erotica eminesciană se colora încă din începuturi în sens elegiac. Dar elegia era determinată de data aceasta de împrejurări izolate de ordin istoric și, cu toate calitățile ei artistice excepționale, ea avea totuși un caracter accidental. Ca elegia să se depărteze de caracterul acesta accidental, ca ea să devină o poziție sufletească, o stare organică și permanentă, era necesară să nu izvorască numai dintr-o experiență sentimentală, ci să se întemeieze pe experiența intelectuală a poetului; supusă variațiunilor, experiența sentimentală dureroasă a unui moment putea fi substituită prin experiența sentimentală mai puțin dureroasă a altui moment; întemeindu-se însă pe experiența intelectuală a poetului, ea se întemeia pe înseși modalitățile proprii de intuire a lumii și căpăta pe calea aceasta un caracter necesar și permanent.

Erotica lui Eminescu evoluează între poli opuși: în începuturile lui poetice, el aduce o mare putere de idealizare și sentimente de înaltă tensiune. *Mortua est* este ilustrativă pentru această epocă: poetul nu este numai cutremurat de moartea iubitei; durerea lui capătă proporții universale, ea motivează marile întrebări în legătură cu lipsa de sens a oricărei existențe și solicită întregul univers spre stingere. În faza a doua și în epoca finală a activității sale, poetul vede în iubire numai un mijloc viclean al naturii care-și urmărește prin ea scopurile ei bine stabilite. Ea este un instinct van, care cuprinde nu numai neamul omenesc, ci orice ființe. *Scrisoarea IV* expune problema în termenii ei schopenhauerieni:

Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră — el trăiește,
El cu gura voastră ride, el se-ncîntă, el șoptește,
Căci a voastre vieți cu toate sînt ca undele ce curg,
Vecinic este numai riul: riul este Demiurg.
Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!
Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni?
Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură?
Că e leagăn unor viețe ce semințe sînt de ură?

Iubirea este văzută și în aceste finaluri sumbre ale activității poetice a lui Eminescu ca unul din mijloacele de descătușare ale creatorului, ale demonului ce torturează sufletul oricărui artist și

În zadar boltita liră, ce din șapte coarde sună,
Tînguirea ta de moarte în cadențele-i adună;
În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre din povești,
Precum iarna se așează flori de gheață pe ferești,
Cînd în inima e vară... ; în zadar o rogi: „Consacră-mi
Creștetul cu-ale lui gînduri, să-l sfințesc cu-a
mele lacrimi!“

Pe aceeași traiectorie sentimentală evoluează și puicuța moțată, a cărei carieră erotică, întru totul asemănătoare celei omenești, este urmărită în *Antropomorfism*.

200

201

Cea dintîi întrebare care s-a pus în legătură cu ea a fost aceea a titlului. S-a văzut într-însul o influență germană fie de resorturi generale, fie influența unui text precis din romantismul german. Se știe într-adevăr — și am amintit și noi lucrul acesta mai înainte — că floarea albastră constituia simbolul central al uneia dintre cele mai importante opere datorită romantismului german, romanul *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis³. Floarea albastră simbolizează acolo, și a ajuns să simbolizeze în general în romantismul german, tendința către infinit, năzuința de a atinge îndepărtata patrie a poeziei. Mergînd pe calea aceasta, floarea albastră a ajuns să definească simbolic însuși romantismul german, văzut ca o năzuință de a se libera de orice limită a spațiului, de a se pierde într-o lume în care formele, lipsite de contururi precise, se prelungesc și se ating în planurile îndepărtate ale infinitului. Apropierea aceasta, oricît de ispititoare ar putea să apară la prima vedere, nu se poate susține printr-o cercetare atentă a poeziei române, care nu dă expresie acestei sete de infinit, ci reface idilic un moment de intimitate erotică din trecut, punctat în negru de regretul fugar pentru iubita dispărută. S-a observat apoi că titlul ar putea traduce simbolic calitățile iubitei; poezia ar fi așadar închinată Veronicăi Micle, ceea ce ar impune oarecare remanieri de ordin biografic; și pentru că sîntem în domeniul ipotezelor, să-mi fie îngăduit să rămînem o clipă aici și să ne întrebăm dacă „floarea albastră” sau „albăstreaua”, numele regional al cunoscutelor flori „nu mă uita”, nu era invocată aici ca un gaj de iubire nestinsă.

Începutul definește sufletește pe partenerii idilei și măsoară planurile pe care se desfășoară sentimentele lor: el, un contemplativ, pierdut sub orizonturile îndepărtate și izolat în epoci istorice de mult trecute; ea, actuală, caldă, familiară, căutînd să reducă la prezentul și limitele ei mensurabile tentațiile către infinit și istorie ale aceleia:

— „Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori, și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar riuri în soare
Grămădești-n a ta gîndire
Și cîmpiile Asire
Și întunecata mare:

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer virful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!”

Invitația la iubire vine de data aceasta din partea femeii și ea se asociază cu un puternic sentiment al naturii, care, fapt ce se impune să fie notat, concentrează largă viziune a bărbatului și viziunea restrînsă a femeii. „Stîncă stă să se prăvale / În prăpastia măreață”, pe de o parte, iar pe de altă parte: „Vom ședea în foi de mure... / Eu pe-un fir de romaniță / Voi cerca de mă iubești” — sînt note ce definesc două forme diverse ale receptivității. Pasajul tot, în care însăși descrierea se face uneori cu eliminarea adjectivului, iar alteori cu aglomerări de adjective, se caracterizează prin grație rustică și prin mișcare:

— „Hai în codrul cu verdeață
Und' izvoare plîng în vale,
Stîncă stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Acolo-n ochi de pădure,
Lîngă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină
Vom ședea în foi de mure.

Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romaniță
Voi cerca de mă iubești.

Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul.
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ți astup cu dînsul gura

Idila *Floare albastră* este semnificativă pentru psihologia erotică a poetului. Femeia simte ea însăși trebuința idealizării și iubitul ei trebuie să aducă unele calități care să-i sporească proporțiile spirituale: demon, el va fi iubit de fata de rege, care vede într-însul puterea revoluționară; spirit contemplativ, el va fi văzut de floarea albastră rătăcind printre stele, chemat de cîmpiile asire sau de piramidele învechite; Hyperion, el va fi admirat în înălțimea lui solitară, de unde conduce singurătățile mișcătoare ale valurilor. În fața supraomului, omul, care încă de pe acum își cunoaște lumea în care trăiește, se potrivește ei și caută să cuprindă în limitele strîmte ale acesteia pe iubitul său. „Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite” — spune în acest moment femeia îndrăgostită: „Tu te coboară pe pămînt, / Fii muritor ca mine”, va spune ea ceva mai tîrziu, menținîndu-se statornic pe aceeași linie a posibilului limesc

și a pozitivului care avea să o ducă în cele din urmă la patronarea academiilor de științe a zînei Venus sau la foarfecele cu care Dalila taie pletele lui Samson.

Cadrul obiectiv al idilei se încheie cu dispariția iubitei; dar această încheiere nu este și încheierea poeziei, care, după cum am spus mai înainte, lirizează întreaga operă prin introducerea regretului pentru iubirea stinsă.

În faza aceasta, erotica poetului se prezintă în aderentă cu temele epice sau se transpune în forme epice. În cheie epică este lucrata balada romantică *Făt-Frumos din tei* și varianta acesteia, *Povestea teiului*. Poezia se impune să fie urmărită sub ambele ei forme, deoarece ea ne dă prilejul să surprindem sensul în care Eminescu înțelegea să refacă unele opere ale sale din tinerețe, care, după cum știm, nu-l mai satisfăceau în epoca maturității artistice; în afară de unele deosebiri formale, cele două variante aduc o deosebire adîncă, de viziune totală: *Făt-Frumos din tei* aduce pe de o parte mai puțină conciziune, iar pe de altă parte ea este lucrată cu preponderența elementului vizual față de cel auditiv, care deține înțietatea în *Povestea teiului*. Natural, nu este vorba de o calificare întemeiată pe statistică, ci pe considerația că momentele de culminare sînt încărcate de element vizual în prima variantă, de element auditiv în cea de a doua.

Este vorba aici de o tinăra fată pe care tatăl ei a destinat-o minăstirii, dar care, înfrîngînd respectul față de convenția socială și trecînd peste datoria de a da ascultare părinților, fuge în lume în tovărășia unui tînăr frumos, un fel de zeu al pădurii, mai ispititor decît cărțile minăstirii învinete de tămîie. Pădurea o atrage, se spune în prima variantă, cînd razele roșii ale serii asfințesc, cînd umbra întinsă fulgereză ici și colo de lumină; pădurea o atrage, se spune în varianta a doua, către teiul vechi și sfînt și acolo aude cum:

Îngînat de glas de ape
Cînt-un corn cu-nduioșare
Tot mai tare și mai tare,
Mai aproape, mai aproape.

În ambele variante, fata vede alături de ea un tînăr frumos, a cărui frumusețe o ispitește, și alături de care pornește în lume. Și poetul îi înfățișează în călătoria lor fericită sub lumina lunii în *Făt-Frumos din tei*, în cîntecul codrului, în *Povestea teiului*:

Lun-atunci din codri iese
Noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăvește umbre negre
Pe cîmp alb ca de zăpadă.

Și mereu ea le lungeste,
Și urcînd pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în codri
Cu viața lor pierdută.

Și alături de aceste strofe, cele din varianta a doua:

Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, sună greu.

Blindu-i sunet se împarte
Peste văi împrăstiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe.

Am semnalat acest singur aspect ce răsare din studiul paralel al celor două poezii: în *Făt-Frumos din tei* cornul apare incidental și nepotrivit; în *Povestea teiului* sunetul lui devine unul dintre cele mai puternice mijloace de sugestie poetică. Nu este locul să se arate dependența poeziei române, sub acest raport, de romantismul european, care a cultivat de asemenea motivul cornului. Ceea ce ne interesează pentru moment este să semnalăm că motivul acesta, care în tema tratată în *Povestea teiului* se împletea cu alte motive și crea atmosfera de nostalgie și de izolare fericită, apare izolat într-una din poeziile lirice ale lui Eminescu, poezie a nostalgiei — a nostalgiei fericirii. Este vorba de acel medalion elegiac ce se realizează în transpunerea lirică a motivului cornului și care se intitulează *Peste vîrfuri*. Ea va forma obiectul cercetării noastre viitoare în legătură cu elegia eminesciană.

Poetul este apreciat în timpul din urmă tot mai mult pentru poeziile sale erotice sau pentru cele închinare descrierii naturii. Ne aducem aminte că Gherea susținea că în aceste două domenii poetul a dat tot ceea ce era mai în acordul firii sale, funciar optimistă. El insista însă, după cum știm, mai mult asupra poeziei de concepție, asupra a ceea ce s-a numit cu vremea poezie filozofică eminesciană. În fond, o discriminare pe această temă nu este posibilă. Este drept că Eminescu este, dintre poeții români ai secolului trecut, acela care se mișcă mai sigur în domeniul abstracțiunilor, dar el este în același timp și poetul care se mișcă cu multă siguranță în lumea concretului. Capacitatea lui de a prezenta plastic o idee egalează puterea de a întui și exprima plastic lumea concretă, așa încît el rămîne un poet al abstractului în aceeași măsură în care este un poet al concretului.

Poetul este într-adevăr unul dintre marii cîntăreți ai iubirii. Sentimentele ce însuflețesc poezia sa erotică se repartizează de la fericirea iubirii împărtășite pînă la decepția adîncă, pînă la revoltă și satirizare. Transpusă cu vremea în expresie directă, cu eliminarea oricărei aparaturi epice, ea exprimă uneori un sentiment de liniștită și intimă fericire. Momentele acestea sînt însă puțin numeroase și ele dau impresia unei zone liniștite de apă în mijlocul unei mări în permanentă agitație. Nu lipsește nici șablonul de factură alecsandriană: iubita este adeseori un înger, care poate fi și un înger de pază (*Înger de pază*); în lumina ei, fizionomia romantică a iubitului, cu față pală, cu fruntea tristă, se construiește pe linia morală pe care se va construi și demonul. Conștient de trecerea ireversibilă a lucrurilor, poetul ajunge cîteodată la îndemnul de a practica vechea înțelepciune a lui Horațiu: *carpe diem* (*Noaptea*). Cele mai adeseori însă el se lasă minat de fluxul sentimental, fără nici un fel de repliere analitică asupra lui însuși și fără rezistențe conceptuale. Vibrațiunilor adînci ale sentimentului li se subsumează un puternic sentiment al naturii, indicat să creeze perspective îndepărtate, cele mai adeseori fără posibilitatea unei delimitări în spațiu sau în timp. Exemplele care se pot invoca sînt numeroase. Iată bunăoară poezia *Lacul*, în care poetul trăiește pe rînd dulcețaa unei idile posibile și tristețea unui vis neîmplinit. El imaginează o înțîlnire pe malul lacului, luntre, lopoți, așadar tot ce poate fi mai indicat să sugereze formele limitate. Și cu toate acestea, formele nu se încheagă în limite definite. Lacul de care vorbește poetul nu este pur și simplu un lac, ci „lacul codrilor albastru“, ceea ce înseamnă că el se încadrează într-un fel oarecare în această eternitate care, în poezia lui Eminescu, este codrul. Ideea prelungirii într-un timp infinit prinde o consistență tot mai accentuată prin intervenția altor factori; vîntul care foșnește lin în trestii, apa unduioasă care sună, vîntul care foșnește așa cum a foșnit totdeauna și cum va foșni totdeauna, apa care sună cum a sunat totdeauna și cum va suna totdeauna. În această rotație infinită a unui timp infinit se încheagă o atmosferă de feerie lunară, în care cei doi îndrăgostiți plutesc cuprinși de farmec și sub ispita permanentă a unei evadări din individual și a unei contopiri în marele și minunatul tot al naturii. Finalul reface însă poziția umană în opoziție cu poziția eternă a naturii și încarcă tabloul cu umbre sentimentale, printre care străbat încă unele raze în stingere ale fericirii trecute. Același sentiment de comuniune în infinit îl sugerează prin prezența lor elementele naturii și în alte poezii erotice ale lui Eminescu. În *Dorința*, cîntecul fără sfîrșit al izvoarelor, baterea blindă și neîncetată a vîntului, căderea rînduri-rînduri a florilor de tei sînt chemate să sugereze ideea aceleiași eternități care se desfășoară într-o rotație liniștită și sigură.

Dintre toate poeziile erotice în care Eminescu exprimă un sentiment de fericire sau de fericire ușor umbrită de melancolie cea mai caracteristică pentru formele proprii ale sentimentului este incontestabil cunoscuta *Lasă-ți lumea ta uitată*. Este aici o invitare de a se smulge din lumea convențiilor sociale, de-a se lăsa cu totul pradă iubirii. Poetul își cheamă iubita în codru, ca de atîtea ori de altfel în poezia sa. Sentimentul de iubire fericită se creează aici pe baza unei dispoziții sufletești care grupează în jurul ei o serie de elemente. Iubita este văzută în gesturi tipice ce indică desprinderea din convenție (*Părul tău ți se desprinde / Și frumos ți se mai șade*), în rezistențele tactice ale iubirii (*Te desfaci c-o dulce silă, / Mai nu vrei și mai te lași*) și în părăsirea definitivă în voia iubirii (*Și te află strînsă-n brațe, / Dulce dragoste bălaie*). Văzut în momentele esențiale, sentimentul prezintă o linie ascendentă, sobră în ascensiunea ei. Pătrunzîndu-l, alterîndu-i substanța pură, făcînd corp cu el, sentimentul naturii intervine determinînd linia definitivă a evoluției. Nu este ceva propriu lui Eminescu nici această întrepătrundere a sufletului omenesc și a naturii, nici sentimentul de singurătate pe care el îl creează ca o vibrație armonică a eroticității. Proprii sînt însă formele rezultate și ecourile îndepărtate ce li se asociază. Spre a pune în lumină acest fapt, voi actualiza cîteva momente ale poeziei. Poetul își cheamă iubita:

Vin' cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri
Unde noaptea se trezește
Glasul vechilor păduri.

Singurătatea către care năzuiește poetul este o singurătate în care vorbesc ecourile îndepărtate ale trecutului. Pădurile în care rătăcește cu iubita sînt vechi, ele își adîncesc existența într-un trecut lipsit de determinare, dar din care se prelungesc, către timpul celor doi îndrăgostiți, glasuri. Codrul leagă astfel prezentul poetului de timpurile mitologice ale sale și creează pe calea aceasta un plan de rezonanțe îndepărtate. Sentimentul prezentului dispare, planurile prezentului și trecutului se confundă și capătă culorile proaspete ale începuturilor mitologice de ere, în care cei doi îndrăgostiți apar ca doi tineri zei ai amorului.

Eminescu a fost de altfel ispitit și în alte momente să invoce mitologia în cadrul eroticității. Mai puțin în *Pajul Cupidon*, poezie plină de grație incontestabilă, dar care se limitează să invoce o legendă mitologică pentru un medalion personal; mai mult însă în *Crăiasa din povești*, unde nu mai este vorba de mitologia antică, ci de mitologie în general, de basme: o feerie lunară, în care negurile sînt albe, strălucite, în care florile sînt înfățișate strînse în șezătoare, rum-

pînd tortul paianjenului și aruncînd pietre scumpe în haina nopții și în care, după un ritual magic, fata îndrăgostită adună în ochii ei albaștri toate basmele. Lumini de feerie și fiori magici, Eminescu izbutește să prindă în poezia sa un sentiment fericit de invazie a irealului.

Ceea ce creează îndeosebi atmosfera mitologică în erotica eminesciană este animismul: poetul însufletește fenomenele naturii, el le umanizează. *Povestea codrului* poate fi invocată aici cu precădere:

Caii mării, albi ca spuma,
Bouri nalți cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte —

Și pe teiul nostru-ntreabă,
Cine sîntem, stau la sfaturi,
Iară gazda noastră zice,
Dîndu-și ramurile-n laturi ...

Cu vremea însă, erotica eminesciană ajunge să îmbrace tonuri elegiace. Ele sînt determinate în primul rînd de intruziunea în cîmpul erotic a meditației în legătură cu soarta omului, ceea ce are ca urmare imediată o schimbare a tonului, devenit mult mai grav. Poziția programatică a acestei categorii erotice este stabilită în cunoscuta poezie *O, mamă*. S-a vorbit în legătură cu poezia de dragoste a lui Eminescu de formele primare, instinctuale, animalice, ale dragostei sale⁴. Iubitul este un animal, care în perioada anuală a dragostei se înfrumusețează, își pune flori de tei în păr, iar iubita, oricare ar fi ea, nu este o ființă nebunatică și ingenuă niciodată, ea este totdeauna o ființă lascivă, dominată de nestăvilite apetituri de exploatare erotică a bărbatului. O aparentă motivare s-ar putea imagina. S-a observat încă de mult timp că în erotica lui Eminescu inițiativa gestului erotic revine cele mai adeseori femeii. Este incontestabil că în această observație se concentrează un mare adevăr. Subliniind temeinicia observației, notăm totuși cu un alt prilej că faptului trebuie să i se dea o altă explicație. Îndrăgostitul eminescian este într-adevăr o fire contemplativă. Nu este așadar vorba de sporirea pînă la animalic a agresivității erotice a femeii, ci pierderea în contemplație a bărbatului provoacă această denivelare, grație căreia femeia apare mult mai întreprinzătoare.

Ce s-ar putea spune în ordinea amintită despre ființa de care poetul apare îndrăgostit în *Mortua est*? Ar fi oare posibil ca cineva să se ridice la o tensiune atît de înaltă a sentimentului elegiac, pornind de la imaginea morală a unei Venus lascive? Și chiar în

Venere și Madonă, femeia, decăzută moralicește la poziția zeiței amorului, poate fi imaginată totuși și în puritatea morală a Madonei.

Nimic nu poate fi mai semnificativ în această ordine însă decît asocierea imaginii femeii iubite cu imaginea mamei, și faptul acesta ne întîmpină în poezia cu care ne vom ocupa acum, *O, mamă*⁵. Este o elegie care țese în simetriile sale destinul tragic al lumii: tu vei dormi mereu; eu voi dormi mereu; noi vom dormi mereu — ceea ce însemnează că moartea eternă este destinul comun al tuturor ființelor omenești. Ideea de eternitate a morții se asociază aici cu ideea de eternitate a fenomenelor naturii: peste mormîntul mamei salcîmii se bat încet din ramuri — „mereu se vor tot bate“; pe mormîntul lui, iubita va sădi un tei — „mereu va crește umbra-i“; mormîntul comun al celor doi îndrăgostiți să fie săpat la marginea rîului — „mereu va plînge apa“. Și fiorul adînc elegiac al poeziei izvorăște din sentimentul acestei eternități a naturii, prinsă într-o rotație tristă a fenomenelor ei, căruia i se adaugă sentimentul eternității morții. În această fază a eroticii sale, imaginea femeii se spiritualizează progresiv, amintirea desprinde din trecut scenele cele mai purificate de elemente carnale.

Pe o linie paralelă se situează poezia *Din valurile vremii*, în care sînt concentrate cîteva dintre sunetele cele mai caracteristice operei eminesciene. Poetul aduce aici o viziune plastică de forme antice pe de o parte, iar pe de altă parte o atenuare a carnației umane și o transpunere în diafan proprii artei creștine. S-ar părea că între aceste două trăsături există o vizibilă incompatibilitate, dat fiind faptul că arta antică a ignorat modalitățile de spiritualizare a materialității umane. Antică este, în poezia care ne preocupă, atitudinea: poezia se leagă într-adevăr de plastica antică prin apariția statuară a femeii. Poetul o înfățișează „cu brațele de marmur“, în atitudinea consacrată de vechea artă statuară: „Și întorcîndu-ți fața spre umărul tău stîng“, sună unul dintre versuri, ce se pare sugerat de contemplarea unei statui a zeiței Venus. Imaginea se completează însă cu unele trăsături care aduc aminte mai degrabă de imaginea Madonei decît de aceea a Venerei:

Și fața străvezie ca fața albei ceri,
Slăbită e de umbra duioaselor dureri.

Amestecul acesta de păgîn și de creștin reface pe linie iconografică cele două poziții morale pe care poetul le dezvoltase în *Venere și Madonă*. Variantele cuprinse în manuscrise arată că imaginea cea mai rezistentă a poeziei este aceea care înfățișează pe femeie în postura unei statui cu fața întoarsă spre umărul stîng: imaginea antică se impunea astfel ca punct de plecare atît în *Venere și Madonă*, cît și în *Din valurile vremii*, dar în timp ce în prima

poezie ea se contura autonom și în opoziție cu imaginea Madonei, în cea din urmă ea își asocia imaginea morală a Fecioarei. Faptul acesta avea drept urmare o prelungire reciprocă de însușiri, cele două simboluri se contopeau și se transfigurau. Ele făceau mai mult însă. Întreaga viziune este schimbată. În *Venere și Madonă* ritmul sentimental cunoștea cei doi poli extremi, ai adorației și urei, pentru ca în cele din urmă totul să se convertească în penitență. Poetul lucrează aici în simboluri consacrate, dar din polii opuși în care apar se emit raze ce converg către cazuri individuale. În cealaltă poezie, însă, nu ne găsim în prezența unor simboluri desprinse din cultura umană. Simbolul se creează aici pe calea inversă a ridicării unui caz individual la sensuri generale și transpunerea lui sub legea fundamentală a istoriei, trecerea fără încetare a fenomenelor lumii. Timpul este văzut heraclitean, ca un riu din ale cărui valuri se ridică iubita, cu părul lung și bălai, așa cum Venus se ridică din valurile mării. De altfel imaginea zeiței Venus Anadyomene apare și în alte momente în opera poetului și ea se asociază adesea imaginii iubitei.

Nu este însă în această poezie o supunere desemnată și imediată. Trecutul este încă prea viu în amintirea poetului și în sufletul lui își face loc năzuința de a-și smulge idolul din noianul de neguri și de a-l încălzi la sânul său. Încercarea este sortită înfringerii însă: lumea își are legile sale, fenomenele ei apar, există și încep în cele din urmă să-și piardă conturul și consistența; ele se convertesc în umbre și dispar apoi cu desăvîrșire. Acesta este cursul obișnuit al oricărei existențe. Și în pictarea umbrei ce se îndepărtează, ce se îndepărtează pentru totdeauna, nu-i va fi trecut oare poetului prin minte acea lume a umbrelor pe care anticii le vedeau străbătînd căile ce legau lumea pămîntească de imperiul lui Hades? Și poezia se încheia subliniind atașarea sentimentală organică a poetului de fenomenele în curs de dispariție sau dispărute: zadarnic el își întinde brațele după dulcea ei umbră, ea este sortită să dispară, iar el este sortit să ducă cu sine regretul după ceea ce dispăre, nostalgia după ceea ce a fost.

Poezia dă astfel expresie concepției poetului despre trecerea eternă a lucrurilor și, în strînsă dependență de aceasta, sentimentului de durere pentru iubirea ce dispăre și de nostalgie pentru fericirea dispărută. Și aici, ca și în altă parte, poetul apare în postura consacrată a elegiacului care imploră trecutul, cu fața întoarsă către el și cu brațele întinse, în timp ce mecanica lumii îl duce înainte, ca pe o frunză neputincioasă față de valul ce o poartă în calea sa. Iar iubita, femeia, supusă la rîndul ei acestei mecanici oarbe a universului, depășește formele izolate ale existenței și devine ea însăși expresia unei dureri universale. Sentimentul capătă o tonalitate elegiacă profundă, grație căreia femeia se desprinde din pulbera pămînească și capătă un aspect de purificări angelice.

Nu întreaga erotică elegiacă a lui Eminescu aduce atît de adînci rezonanțe. Durerea despărțirii, a unei despărțiri pe care au hotărît-o aceleași legi ale universului, iar nu vinovăția unuia sau altuia din îndrăgostiți, este cîntată în *De cîte ori iubit*: ea, ursită să se piardă în zarea unei eterne dimineți, pe cînd el, rămas în urmă, se-ntuneacă și îngheață. Oricare ar fi calitățile ei, oricît ideea unui destin implacabil s-ar desprinde dintr-însa, poezia rămîne totuși fără ecouri în prelungire: imaginea mării deasupra căreia lunecă stolul de păsări rămîne un simplu decor exterior, așa încît opera trăiește în întregime din materialul masat în linia primă. Poezie de rezonanțe îndepărtate este însă *Depart* *sînt de tine*, în care trecutul și prezentul solicită simultan spiritul poetului, unite între ele de imaginea femeii iubite: ea a încălzit altădată inima poetului, ea dă în același timp un sens retrospectiv prezentului său.

Aceeași poziție sentimentală o aduce și *Despărțire*, în care iubita, simbolizînd permanența frumuseții feminine, este invitată să rămînă nepăsătoare la zbuciumul pe care l-a răscolit în jurul ei — o divinitate ce se îndrumează pe linia pe care se va realiza și zeul nepăsător către care dacul lui Eminescu își va îndrepta rugăciunea sa.

Mai mult decît atîta însă. Iubita este văzută de poet într-o funcțiune ce depășește erotica. La lumina dragostei ei se luminează căile artei sale și el năzuiește spre ea, atunci cînd năzuiește să realizeze idealul său de frumusețe artistică. Iubirea ei, ni se spune într-un pasaj în *Scrisoarea V*, la care ne-am referit și cu alt prilej, l-ar face să se cunoască pe sine și să se elibereze de acel demon ce-l stăpînește, demonul creației poetice. Lipsa de înțelegere a femeii încorda acolo satira eminesciană. Avînd ca punct de plecare aceeași adîncă trebuință sufletească, el exprimă și în altă parte ideea, făcînd însă ca asupra imaginii iubitei să plutească o atmosferă idealizantă de înaltă tensiune. Pe această linie se desfășoară poezia *Nu mă înțelegi*, în care puritatea sentimentelor atinge trepte rar întîlnite:

În ochii mei acuma nimic nu are preț
Ca taina ce ascunde a tale frumuseți;
Căci pentru care altă minune decît tine
Mi-aș risipi o viață de cugetări senine
Pe basme și nimicuri, cuvinte cumpenind,
Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind,
În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec,
Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întuneric.

Și azi cînd a mea minte, a farmecului roabă,
 Din orișice durere îți face o podoabă,
 Și cînd răsai-nainte-mi ca marmura de clară,
 Iar ochiul tău cel mîndru străluce în afară,
 Întunecînd privirea-mi, de nu pot să văd încă
 Ce-adînc trecut de gînduri e-n noaptea lui adîncă,
 Azi cînd a mea iubire e-atîta de curată
 Ca farmecul de care tu ești împresurată,
 Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă
 Lumina de-ntunec și marmura de daltă,
 Cînd dorul meu e-atăta de-adînc și-atît de sfînt
 Cum nu mai e nimica în cer și pe pămînt,
 Cînd e o-namorare de tot ce e al tău,
 De-un zîmbet, de-un cutremur, de bine și de rău,
 Cînd ești enigma însăși a vieții mele-ntregi...
 Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi!

În toate poeziile acestea, asupra cărora timpul ne împiedică să insistăm, imaginea iubitei apare nimbă de o puternică idealizare. Și dacă în unele momente poetul n-a putut înăbuși total fiorii voluptății, ei sînt larg compensați prin notele idealiste ce îmbracă întregul tablou.

Sînt însă o serie de poezii în care Eminescu întreprinde un ascuțit proces de analiză psihologică a iubitei. El se introduce prin unele destăinuiri de ordin biografic: trădarea ei este tema ce alimentează cele mai numeroase bucăți din această categorie și poezia, rămînînd încă în liniile ei mari în sfera contemplației, prezintă totuși unele simptome de îndrumare către ceea ce va fi cu vremea satiră mi-soghină:

Și în farmecul iubirii
 Nu știam că-i tot aceea
 De te razemi de o umbră
 Sau de crezi ce-a zis femeia.

(Pe aceeași ulicioară)

Fără să pună în funcțiune ascuțișul satirei, unele poezii din această categorie adîncesc procesul analitic, subliniind formele pe care le îmbracă sentimentul erotic. *S-a dus amorul* ar părea la prima vedere o poezie de natură ușoară, o română sentimentală. Dar romanța lui Eminescu se încarcă de lumini mitologice și de culori orientale, ceea ce creează un spațiu larg pentru desfășurarea temei. Amorul este un copil supus amîndurora, el este vechiul zeu Eros; iubita poetului pare a crește, în lumina lunii, ca în „umbra

dulcilor povești / Din nopți o mie una“. Sporind atmosfera de ireal, iubita făcuse în trecut din viața lui un vis și din visul lui o viață, iubirea lor era un vis misterios și blind și ea s-a stins din pricina înaltei idealizări. Femeia apare de data aceasta poetului încărcată de atribute demoniace, ochii ei sînt întunecați și de ei se leagă ideea morții: puncte diverse și numeroase, din care se răsfig asupra poeziei lumini diferite, cu care poetul întîmpină acum hotărîrile irevocabile ale destinului. Accentuînd însă situațiile și subliniind termenii biografici pe care se întemeiază, *Pe lingă plopii fără soț* anticipează, ca proces sufletesc, ca atitudine și ca soluție, *Lucea-fărul*⁶. Mitologia prelungește razele sale asupra imaginii femeii:

Un chip de-a pururi adorat
 Cum nu mai au perechi
 Acele zîne ce străbat
 Din timpurile vechi,

Iubirea ar fi imortalizat-o în poza consacrată a statuii cu brațele reci de marmoră:

Ai fi trăit în veci de veci
 Și rînduri de vieți,
 Cu ale tale brațe reci
 Înmărmureai măreț;

Ea ar fi clătît din rînduiala ei ordinea consacrată a cosmosului:

Dîndu-mi din ochiul tău senin
 O rază dinadins.
 În calea timpilor ce vin
 O stea s-ar fi aprins.

Antichitate, mitologie, ordine cosmică, totul este adus în rotația în jurul iubitei de puterea unui sentiment care are proporții păgîne, care este încărcat de suferințe și care leagă pe poet de rîndurile îndepărtate ale strămoșilor săi. Și micimea pămîntului cîmpit în chipul femeii iubite va fi stigmatizată de poet de la înălțimea spirituală a lui Hyperion:

Și te privesc nepăsător
 C-un rece ochi de mort.

Prin toate aceste trăsături ale sale, poezia, publicată în *Famili-a*, în 1883, exercită în mic aceeași claviatură pe care în același an *Luceafărul* avea s-o facă să răsune în toată complexitatea ei.

Urmărind linia evolutivă a sentimentului erotic în poezia lui Eminescu ajungem aşadar să vedem că punctul ei de sosire se înscrie în sfera elegiacă. Poetul ajunge cu vremea să constate că şi în această ordine legea trecerii universale este atotputernică, să constate că eterne sînt numai anumite forme prin care materia circulă şi se modelează, repetînd la infinit acelaşi fenomen, etern acelaşi, deşi altul în fiecare clipă.

Un pas mai departe, şi poezia iubirii se va împărtăşi din concepţia filozofică a lui Schopenhauer: ceea ce există nu este omul cu puterea lui de determinare autonomă. Toată această convingere este o iluzie nebună. Singura realitate, ultima realitate este voinţa oarbă, mînată de tendinţa oarbă de a se perpetua, de a lua cunoştinţă de existenţa ei, voinţa care transformă toate existenţele în modalităţi de afirmare proprie. Iubirea este văzută ca instrumentul graţie căruia ea îşi prelungeşte existenţa în seria fenomenelor, un mijloc înşelător care ne înconjoară de iluzii ca să ne facă să servim o cauză străină. Concepţia aceasta era de natură să sporească proporţiile elegiace ale eroticei eminesciene; aplicîndu-se însă experienţei negative a poetului în materie de iubire, ea converteşte erotica acestuia într-o satiră cruntă.

Pentru că această experienţă determinase pe poet să-şi coboare idolul de pe soclul înalt pe care-l ridicase adoraţia sa. Nu ideal antic de frumuseţe; nu purificare morală în stil creştin; nu mitologie care să proiecteze imaginea femeii pe fondul limpede al începuturilor de eră. Nimic din toate acestea! Este drept, din cînd în cînd,

Vechiul cîntec mai străbate, cum în nopţi izvorul sare.

P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată

Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu odată.

Dar aceasta este o raritate. Femeia văzută de poet este acum Dalila, este doamna care în salon se lasă înconjurată de un roi de pierde vară şi încheie din privire înţelegerile amoroase, este copila pozitivă, care dă preferinţă unui general „strigău şi prost ca şi un bou de baltă“. Este, în ultimă analiză, acea Verenă, împotriva căreia poetul se-nfurie şi pe care o supune unei operaţiuni anatomice ce-i defineşte sentimentele:

Cînd te-am văzut, Verenă, atunci am zis în sine-mi

Zăvor voi pune vieţi-mi, simţirii mele lacăt,

Să nu pătrundă dulce zimbirea ta în treacăt,

Prin uşile gîndirii, cămara tristei inimi.

Căci nu voiam să ardă pe-al patimilor rug
Al gîndurilor sînge şi sufletu-n cîntare-mi —
Şi nu voiam a vieţii iluzie s-o sfaremi
Cu ochii tăi de-un dulce, puternic vicleşug.

Te miri atunci crăiasă, cînd tu zîmbeşti că tac —
Eu idolului mîndru scot ochii blînzi de şerpe,
La rodul gurii tale gîndirile-mi sînt sterpe,
De cărnurile albe eu falcile-ţi desfac.

Şi pielea de deasupra şi buzele le tai;
Hidoasa-ţi căpătîină de păru-i despoiată
Din sînge şi din flegmă scîrbos e închegată —
O, ce răsare-atuncea-naintea minţii-mi? Vai!

Nu-mi mrejuiai gîndirea cu perii tăi cei deşi,
Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gînd vrodinioară;
Pentru că porţi pe oase un obrăjor de ceară
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş.

Oricît fii mlădioasă, oricum fie-al tău port,
Şi blindă ca un înger de-ai fi cîntat în psalme,
Sau dacă, o heteră, jucînd băteai din palme,
Priveam deopotrivă c-un rece ochi de mort.

De dulcea iscodire eu mă feream în laturi,
În veci cătam în suflet minia s-o întărt,
Ca lumea şi-a ei chipuri să-mi pară vis deşert
De muiereshi cuvinte şi lunecoase sfaturi.

Uşor te biruieşte poftirea frumuseţii,
Ziceam — şi o privire din arcu cel cu gene
Te-nvaţă crud durerea fiinţei pămîntene
Şi-n inimă îţi bagă el viermele vieţii.

Venin e sărutarea păgînei zîne Vineri,
Care aruncă-n inimi săgeţile-ndulcirii,
Dezbărbătează mintea cu vâlul amăgirii —
Deci în zădar ţi-i gura frumoasă, ochii tineri.

Decît să-ntind privirea-mi, ca mini fără de trup,
Să caut în ei dulce a ochilor tăi vrajă —
În porţile acestea-mi voi pune mîna strajă —
De nu, atunci din frunte-mi mai bine să mi-i rup.

Și totuși, purtarea femeii găsește în cele din urmă o scuză înaltă, de ordin filozofic. Ea nu este ce este și nu face tot ceea ce face din propriu îndemn. O putere mai presus de ea o reduce la rolul de simplu instrument și în ultimă analiză ea se supune aceluiași instinct, de care ascultă și păsările „de vreo două ori pe an“.

Idolul era sfărâmat așadar: ochiul scrutător al poetului se aplica acum cu interes asupra mașinăriei interioare, primitive, care transformase în uriaș un simplu măscărici de bîci și poetul se complăcea urmărind mecanismul prin care iubita se încadra în rotația universală a materiei.

Dar, am afirmat în trecut, elegia este punctul de sosire în procesul sufletesc al poetului, ceea ce face ca întreaga lui poezie să capete un sens elegiac general. Dintre toate poeziile care ar putea fi invocate în această ordine, mă voi limita să amintesc una singură, căutînd să subliniez capacitatea poetului de a ridica un moment elegiac la un sens general elegiac. Aceasta este *Peste vîrfuri* — poezie la care m-am raportat și în trecut, arătînd că ea se construiește pe același motiv al cornului pe care l-am întîlnit și în *Povestea teiului*. Sunetul cornului creează aici o atmosferă de nostalgie după o fericire apusă.

Peste vîrfuri este o poezie de perspective deschise în infinit, dar și de inhibiții, care deapănă, în ritmica accentelor ei, însuși destinul lumii:

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet,
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai sună-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Ceea ce voi semnala în primul rînd este arhitectura poeziei, care se construiește pe linii de convergență interioară. Peisajul inițial, imens, se restrînge progresiv și se spiritualizează. Versul prim evită orice determinări, lăsînd ca totul să se proiecteze într-o depărtare cețoasă, indicată să creeze sentimentul absenței imediate: cele două substantive: *vîrfuri* și *lună*, în forma lor lipsită de definirea arti-

colului, au funcțiunea de a crea un sentiment de straniu, de ireal. El izvorăște mai puțin din forma nedeterminată a substantivului *vîrfuri* și într-o măsură mai mare din forma neobicinuită a substantivului *lună*. Lipsa de determinare a substantivului *vîrfuri* este limitată de versul prim: raportat la versul următor, el își precizează substanța. Substantivul *lună* însă, în poziția lui de subiect, presupunea în mod normal forma articulată. Sensul partitiv pe care el îl capătă într-o structură ce nu poate fi gîndită partitiv provoacă sentimentul de îndreptare în ireal. Versul al doilea aduce o delimitare a peisajului; față de tabloul imens al lunii care trece pe deasupra vîrfurilor, concentrarea interesului la codrul care-și bate lin frunza însemnează o diminuare a perspectivelor, diminuare care merge sporind în versul al treilea: din totalitatea codrului se desprind acum, ca un element izolat, ramurile de arin. Planurile de desfășurare a sentimentului se construiesc astfel în sferă vizuală și în linie descendentă: *lună*, *codru*, *arin*, pentru ca finalul strofei să transpună tabloul pe plan interior și să creeze un acompaniament auditiv imaginilor anterioare: *Melancolic cornul sună* însemnează în fond o arcuire bruscă spre interior a liniilor, pe de o parte, iar pe de altă parte, în ordine stilistică, transpunerea în sfera imaginilor auditive. Versul s-ar impune să fie meditat îndelung, spre a-i descifra semnificațiile adînci. Interesul esențial se concentrează aici asupra cuvîntului *melancolic*, care califică sunetul cornului. Funcțiunea gramaticală adverbială este indubitabilă; dar calificarea pe plan obiectiv se efectuează numai grație unei transpoziții metaforice: în realitate, melancolia nu este a sunetului de corn, ci o vibrație a sufletului poetului. Cuvîntul radiază circular însă și dacă se poate vorbi de o transpoziție metaforică pentru partea a doua a versului, unde lui se întind în același timp asupra structurii anterioare. Peisajul se lasă astfel pătruns de efluvii sentimentale, el se spiritualizează și el însuși capătă funcțiunea metaforică a unei poziții sufletești: sufletul poetului este acela care se arcuiește spre infinitul sugerat de luna ce trece peste vîrfurile pădurilor, el este acela care se restrînge treptat pînă cînd, din întreaga armonie a universului, se concentrează în sunetul izolat al cornului. Poetul utilizează aici același procedeu pe care-l pune în lumină restrîngerea spațiilor în *Melancolie*.

Este ceva din inflexibilitatea legii destinului în versurile care exprimă stingerea în depărtare a sunetului de corn. De altfel întregul spațiu al strofei a doua este dominat, sentimental și acustic, de cuvîntul de încheiere — *moarte*. Treptata pierdere în depărtare și progresiva stingere a sunetului ancorează în cele din urmă aici: pentru sufletul lui nemîngăiat, el nu vede decît dulceața dorului de moarte. Prin valorile lui și prin poziția lui, cuvîntul cade greu, ca o sentință definitivă a destinului.

Strofa din urmă frînge desfășurarea în soliloc a primelor două strofe. Poetul, izolat la început în mijlocul naturii, măsurînd di-

mensiunile acesteia cu dimensiunile sufletului său, se găsește de data aceasta în fața unui personaj. Un personaj nedefinit, a cărui existență ar putea fi o realitate, dar ar putea fi tot atât de bine și o personificare. Restrângându-ne la forma definitivă a poeziei, am putea presupune cu aceeași îndreptățire că aici poate fi vorba de o femeie iubită, de amintirea unei iubiri fericite, de imaginea reînviată a tinereții, sau, pur și simplu, de fericire în general. Forma interogativă nu ajută spiritul nostru de investigație, după cum n-o ajută nici interogația versurilor următoare.

Nu este cazul ca opera să fie urmărită în formele ei premergătoare. Mă limitez să amintesc un singur fapt: poezia a fost concepută în cadrul unei drame, *Bogdan-Dragoș*⁷, și ea figurează acolo într-o poziție erotică: nu regretul pentru o iubire dispărută, ci nostalgia pentru o iubire nelămurită, presimțită numai. Cu instinctul lui artistic nedezmintit, poetul și-a dat seama de multiplele posibilități de simbolizare pe care le putea realiza. El desprinde poezia din context, îi creează un spațiu propriu de respirație, și o lipsește de orice determinare precisă a obiectului. Dintre formele pe care poetul le încearcă și le părăsește amintesc numai pe aceea cuprinsă în ms. 2283 din Biblioteca Academiei Române:

Cîntăreț nemîngăiet
Tinerețelor deșarte,
Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet.

Cum simțirea fermecată
Ochii mei spre culmi întorn ...
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Din faptul că poetul înțelege să lase la o parte orice precizare, rezultă deci posibilitățile multiple de simbolizare ale operei. În dureroasa întrebare cu care se încheie poezia, se concentrează tot regretul pentru timpurile duse, pentru bunele timpuri duse. Iubire, tinerețe, fericire, indiferent ce nume ar purta aceste timpuri, imaginea lor se leagă indisolubil de sunetul cornului. Dorința vie de a le vedea revenind se exprimă însă în forme ce sugerează anticipat soluția negativă: strofa primă se încheie într-un verb — *sună* — ce exprimă o certitudine; strofa a doua se încheie într-un substantiv ce domină, funebru, întregul moment poetic: *moarte*; strofa ultimă se încheie într-un adverb încărcat de valori nedefinite: *vreodată*. Dar verbul *sună* își muia metalele prin rezonanțele sufletești de care se înconjură; substantivul *moarte* își diminuea de asemenea valorile sale absolute, în context: *Îndulcind cu dor de moarte*. În opoziție

cu acestea, adverbul *vreodată* își sporea sensul lui dubitativ în contextul respectiv: forma interogativă, cu topica specială pe care o impunea sau o permitea, contribuia în mod esențial ca poezia, care începea cu o certitudine, să se încheie pe linia îndoielii în continuarea căreia se întrezărea negația absolută. Poezie de sugestii și de simboluri, *Peste virfuri* exprimă în ultimă analiză legea fundamentală a lumii, aceeași lege care se desprindea din opere ce concretizau filozofia eminesciană a istoriei: trecerea este legea de care ascultă toate fenomenele vieții. Spiritul poetului se întoarce cu o dulce durere către fenomenele ce intră succesiv în lumina crepusculară a istoriei, pe care ar dori-o reversibilă, dar de a cărei reversibilitate se îndoiește. Este așadar aceeași atitudine pe care am întâlnit-o în marea *Panoramă a deșertăciunilor*, dar transpusă într-o cheie de lirism elegiac și în forme simbolice. Și astfel, după ce încărcase de sugestii erotica din *Povestea teiului*, motivul cornului ajungea să exprime, în cadențe ce dau impresia unui ritual cosmic, trecerea eternă a lucrurilor și atașarea sentimentală a poetului de formele ce dispar sau sînt sortite dispariției; în spațiul restrîns al poeziei trăiesc laolaltă filozoful pesimist din *Memento mori* și poetul îndrăgostit de anul 1400.

NOTE

¹ Aceasta e linia de interpretare a eroticii preluată de G. C. Nicolescu, *Erotica lui Eminescu. Idei și atitudini*, în *Studii și articole despre Eminescu*, București, 1968. O interpretare de subtilitate și profunzime în capitolul *Principiul feminin la Eminescu* din *Lucr. cit.* a lui Edgar Papu.

² Poezia primește o importanță cu totul excepțională în frumoasa interpretare a lui Vladimir Streinu, pentru care *Floare albastră* este „nucleu, centru sau embrion“ al operei specific eminesciene, fiind „prima poezie care, încadrată cronologic între bucățile de debut, seamănă mai puțin cu acestea și mai mult cu opera viitoare, tipărită din voința poetului („*Floare albastră*“ și *lirismul eminescian*, în *Eminescu*, Argezi, ediție și prefață de George Muntean, București, 1976, p. 56—57).

³ Cea mai recentă sinteză a cercetărilor privind raporturile Eminescu-Novalis în Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu și romantismul german*, București, 1986.

⁴ În splendida interpretare a lui Tudor Vianu, „un cîntec de leagăn pe care poetul (...) și-l murmură înaintea marelui somn al morții“ (*Structura motivului în poezia „O, mamă“*, în *Studii de literatură română*, București, 1965, p. 311).

⁶ Referire la interpretarea călinesciană a eroticii în *Opera lui Mihai Eminescu*.

⁶ D. Popovici reia teza formulată de Ibrăileanu în *Eminescu — Pe lângă popii fără soț* (v. *Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 113—120).

⁷ Drama *Bogdan-Dragoș* în M. Eminescu, *Opere*, vol. IV, *Teatru*, ed. critică Aurelia Rusu. Studiu introductiv George Munteanu, București, 1978.

POEZIA MITOLOGICĂ

Analiza succintă a operei lui Eminescu, așa cum am întreprins-o până în clipa de față, ne-a dat prilejul să semnalăm în repetate rânduri frecvența propoziției mitologice. Cea dintâi poezie a sa, *La mormîntul lui Aron Pumnul*, sfîrșea invocînd Eliseul, locul de petrecere fericită pentru sufletele dreptilor. O *călărire în zori* este străbătută de asemenea de figurile trandafirii ale unor personaje mitologice, de Chloris, de Eol, de Aurora cea cu bucle de aur. În *La Bucovina*, mitologia antică se asocia cu cea germanică, alături de Selene și de Eol întîlnim aici și misterioasele cînturi din Valhala. Silfii și Eros își fac apariția în *Misterele nopții*. Vesta și Mars sînt invocați în *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*; Apolon, Eol, Erato apar în oda *La Heliade*, Apolon apare și în poezia închinată *Amicului F. I.*

În începuturile sale poetice, Eminescu se arată așadar un spirit în permanentă ispitit de figurile mitologiei, în special de acelea ale mitologiei greco-latine. Școlarul de pe vremuri, care da preferință cărților ce lăsau liber jocul fanteziei, realiza și ca poet o viziune mitologică. Să ne aducem aminte de *Venere și Madonă*, poezia cu care el se afirmă în literatura română. Începutul ei trăda o puternică atașare de figurile mitologiei eline, el simțea o înclinare adîncă pentru idealurile unei lumi care apusese demult, dar care lăsase moștenire timpurilor noastre gîndirea mitică și expresia poetică. Din bogata galerie a personajelor mitologiei eline, poetul izola cu acel prilej figura zeiței Venus, imagine a frumuseții după concepția elină, frumusețe de forme și de voluptăți în fața căreia se ridica idealul frumuseții morale concretizată, în creștinism, de figura Madonei. În aceste începuturi poetice ale lui Eminescu, cele două imagini concretizau două straturi din istoria civilizației și funcționau izolat în planul poeziei, semnificînd două idealuri poetice și traducînd totodată ritmica sentimentului de adorație, care pentru poetul român cunoaște dubla mișcare spre voluptatea fizică și spre voluptatea morală. Atunci cînd experiența poetului se va adînci și cînd fluxul sentimental va părăsi linia expresiei ornamentate, cele două imagini se vor contopi în imaginea totalizatoare a femeii iubite care, în poezia *Din valurile vremii*, va uni atitudinea anticei Venere cu expresia morală a modernei Madone.

Înainte de a deveni o trăsătură de stil, mitologia avea să ispitească frecvent spiritul poetului. Voi semnala în continuare câteva dintre formele cele mai caracteristice, — caracteristice deopotrivă pentru momentele mitologice reținute și pentru culorile speciale sub care ele se proiectează în opera poetului. Plecînd de la atitudinea exprimată în *Venere și Madonă*, mitologia va constitui pentru poet între altele și un mare rezervoriu de mijloace poetice, pe care el le va utiliza în forme ce diferă de la o epocă la alta în dezvoltarea talentului său. Și era explicabil ca poetul să se raporteze adeseori la lumea de fabulă creată de imaginația copilărească a popoarelor. Traducător al lui Horațiu, traducător al lui Homer, al lui Homer trecut prin filtrul poetic schillerian; ispitit de fabula indiană ce pătrundea masivă în textura filozofiei budiste, cucerit de credințele nordice, poetul arată o fibră foarte sensibilă față de fabulos.

Reținînd numai datele cele mai caracteristice, voi semnala în primul rînd poezia *Kamadeva*. În mitologia indiană, Kama sau Kamadeva este zeul iubirii, corespunzător lui Eros din mitologia elină. Și poezia lui Eminescu tratează, cu un alt personaj, vechea temă anacreontică, pe care și Iancu Văcărescu o trata în prolixă sa *Primăvara amorului*. Într-adevăr, cred că nimic nu poate fi mai instructiv decît o comparație între aceste două poezii, care tratează aceeași temă. Pentru Văcărescu fabula mitologiei rămîne în apele ei, incapabilă să se ridice la semnificații superioare, în timp ce Eminescu dă, prin indicațiunile de ordin genealogic în legătură cu zeul, o caracterizare a iubirii în felul cum o vede el:

Cu săgeata-i otrăvită
A sosit ca să mă certe
Fiul cerului albastru
Și-al iluziei deșerte.

Versurile eminesciene sînt mai puțin făcute să semnaleze înrudirea zeului cu zeița iluziei, Maia; într-o măsură mai mare ele subliniază îndoitul caracter al iubirii, legată de cer și făcută din iluzii.

Un personaj frecvent întîlnit în opera lui Eminescu este magul². În mod firesc, magul ar fi trebuit să nu ne impună nouă raportarea la mitologie, iar în cazul cînd totuși faptul acesta s-ar dovedi necesar, ar trebui să ne raportăm la zendism. Pentru Eminescu însă el capătă aspecte mitologice și poetul îl poartă prin toate mitologiile. Către figura magului se îndrumează, în una din variantele sale, poema *Mureșan*. Magul își face apariția în poezii ca *În vremi de mult trecute* și prezența lui alcătuiește momentul cel mai impresionant al poemei *Strigoii*, în care ni se înfățișează lumea avarilor.

Raportările cele mai bogate la mitologie se fac în cadrul credințelor greco-romane. Era firesc, dat fiind faptul că Eminescu era un bun cunoscător al acestui domeniu de cultură, atît prin lecturi în directă legătură cu mitologia, cît și prin felul cum imagina istoria antică. Ar fi fastidios să se culeagă din opera poetului toate indicațiile ce se află în această ordine. Statistica ar fi de natură să ne arate numai statornicia preocupării, nu și pătrunderea în adîncime, verticală, a straturilor mitologice. Și ceea ce ne preocupă pe noi îndeosebi este să arătăm că poetul nu se dedă unei acțiuni de adîncire a tablourilor mitologice, ci că se lasă pătruns adînc de spiritul ce le însuflețește, ajungînd cu vremea să poată transpune însăși viața lui sufletească pe linia spirituală a mitologiei.

Din materialul străbătut pînă în prezent, am văzut că poetul aducea o adîncire a domeniului în special în dezvoltata poemă *Memento mori*. Grecia nu era văzută, acolo, în istoria ei politică sau militară, ci în credințele sale mitologice, în atmosfera trandafir și tinerețe spirituală a mitologiei sale. Și aceeași poemă aducea, desprins din blocul mitologic roman, miraculosul de care se înconjură lupta între romani și daci, cei dintîi ajutați de zeii lor, cei din urmă bucurîndu-se de sprijinul zeilor naționali și de acela al aliaților germani. În cadrul aceleiași lupte apar titanii: liberați din cătușele lor de Zeus, ei participă la lupta împotriva dacilor și contribuiesc la zdrobirea acestora. Am amintit în trecut și poema *Demonism*, un medalion mitologic în opera poetului român. Asupra ei s-ar cuveni să se insiste mai apropiat, deoarece traduce pe o largă scară concepția pe care Eminescu o are despre mitologie și dă, pe linia aceasta, o definiție a umanului în raport cu divinul ce se impune să fie contemplată în cadrul concepției sale generale despre uman. Dar cum poema este caracteristică îndeosebi pentru delineaarea temei titaniene în opera eminesciană, vom reveni asupra ei cu un alt prilej, urmărind-o în toate articulațiile ei conceptuale și de tematică literară.

O ispită mare a constituit însă pentru Eminescu mitologia nordului germanic. Este fapt bine cunoscut astăzi că el studiase această mitologie, în opera fundamentală ce-o încorporează, în *Edda*. Ea îi venea însă și pe alte căi, prin bogata literatură germană ce se hrănea din *Edda*. Prezența ei am surprins-o în începuturile poetice ale lui Eminescu. Dintre bogatele mărturii ce s-ar putea aduce în această direcție, semnalez numai balada fantastică *Strigoii*, în care magul este văzut într-un cadru relativ nordic: deasupra zboară cei doi corbi, unul alb și altul negru — desprinși din *Edda*. Amintesc de asemenea că Vuotan, pe care l-am întîlnit și în alte părți, este invocat într-una din formele premergătoare ale *Odei în metru antic* și că zeii germani contribuiesc masiv la lupta dacilor împotriva romanilor. Vom aminti apoi că atunci cînd Eminescu va intenționa să creeze o mito-

logie dacică, el se va sprijini într-o largă măsură pe cea germană și că, în poema la care m-am raportat mai înainte, *Memento mori*, zeilor germani le era rezervată cinstea de a pregăti moartea imperiului roman și de a muri o dată cu transformarea acestuia. Pasajul se impune să fie amintit, întrucît el exprimă în gîndirea lui Eminescu unul din momentele esențiale din istoria omenirii. El se impune să fie semnalat însă și pentru un alt motiv. Eminescu aplică lumii nordice o viziune înrudită cu aceea în care apărea zeița sudică a frumuseții. Asemenea unei Venus Anadyomene, fiicele mării se ridică voluptuoase din valuri:

Albe sînt ca neaua noaptea, fața înecată-n rază
Și privește cerul însuși dintre nouri să le vază,
Despletit flutură pe-umeri moale, dulce părul blond;
Noaptea-n nori visează stele și se uită-n fund de mare
Luna lin roșește-n față de amor și de mirare.
Se aplană de uimire valu-albastru vagabond.

Dară una-i fiica mării ca o lacrimă de aur,
Păru-i curge la călcîie ca un lung și scump tezaur,
E a stelelor regină, e al nopții meteor;
Ades albă dintre valuri de-a înnot marea despică
Și albastrul blond al mării albul sînilor ridică,
Valurile-n cînt salută sfîntul apelor odor.

Marea preocupare a lui Eminescu a fost însă aceea de a crea o mitologie a poporului dac. Ispita nu fusese străină nici de unii precursori ai săi în poezie; de un Bolintineanu bunăoară, care încercase același lucru în a sa *Traianida*. Și ne aducem aminte că printre divinitățile Olimpului geto-dac acesta așezase și persoane ca *Phosphoros*, ceea ce însemna un împrumut direct din mitologia elină. La același procedeu recurge și Eminescu, din pricina puținelor date certe pe care le posedă în legătură cu mitologia reală a dacilor și geților. Ceea ce caracterizează însă întreprinderea sa este raportarea în aceeași măsură la mitologia greco-romană pe de o parte, la cea germanică pe de altă parte.

Unul dintre eroii pentru care poetul a arătat o dragoste mai mare a fost *Decebal*. Figura acestuia pătrundea foarte rar în opera definitivă, dar ea a alimentat o serie de planuri poetice, în ordinea epică sau dramatică. Sprijinit de zeii germani în lupta lui dusă împotriva romanilor, Decebal este văzut adeseori în mediul divinităților germanice, el însuși împrumutînd din cînd în cînd unele trăsături proprii acestora. Locuința lui este în fundul Oceanului, într-un palat de arhitectură compozită, în care goticul deține înțietatea; el este înzestrat cu hale uriașe, cu portale înalte, cu păduri întregi de coloane:

o locuință în care Odin s-ar simți în largul său, dar în care și Zeus ar putea identifica fragmente desprinse din templele ce i se închinau lui, sau olimpicilor săi soți. Valhala și Olimpul se întregesc reciproc, dar totul plutește într-o atmosferă de fiori gotici. Largă este contribuția mitologiei greco-romane și la Panteonul dac în poema — atît de incompletă, de imperfectă și de inegală — închinată Dochiei. Dochia, după tradiția literară romană, era fiica lui Decebal, îndrăgostită — sau căsătorită — cu Traian sau cu unul dintre soții lui. Un simbol elementar, care voia să explice cucerirea Daciei de către romani. Rolul ei fusese schimbat în poema amintită a lui Bolintineanu, care făcea dintr-însa soția lui Zamolxes și protectoarea amorurilor libere. În poema incompletă a lui Eminescu, Dochia este o zîna a dacilor, împodobită cu toate frumusețile imaginabile, evoluînd într-un cadru de feerie, trăind într-un timp de basm și de poezie. Într-o luntre trasă de lebede — recunoașteți ușor aici luntrea în care călătorea Lohengrin — zîna călătorește în josul unui fluviu — un fluviu de cîntări ce străbate o pădure de basme. Sîntem așa dar în epoca în care lumea gindea în basme:

Prin pădurile de basme trece fluviul cîntării,
Cîteodată între codrii el se-adună, ca a mării
Mare-ogîndă, de stînci negre și de munți împiedecat
Și-un gigantic lac formează, într-a căruia sîn din soare
Curge aurul tot al zilei și îl împlă de splendoare.
De poți număra în fundu-i tot argintul adunat.

Luntrea ajunge în cele din urmă la muntele din răsărit. Este un munte uriaș, legat pe jumătate de lumea noastră, iar pe jumătate proiectat în infinit: acolo este locuința zeilor, de acolo izvorăște aurora, de acolo răsare luna, răsar stelele, de acolo apare, în carul său, soarele: un amestec de gotic și de olimpic, în toată această prezentare a Panteonului dac.

Dochia nu este însă pentru Eminescu numai un personaj de mitologie dacică: descins de pe planul mitologic, personajul se încadrează în tema folclorică de largă circulație a ursitoarelor și se construiește totodată în poveste pe linia simbolice naționale. În această nouă ipostază figurează în poezia *Povestea Dochiei și ursitorile*, care pînă la un punct reface simbolul din *Sentinela română* a lui Vasile Alecsandri, dar într-o atmosferă densă de mit și cu prospețimi de colorii primitive, ce dă impresia unui tablou preraphaelit. Eminescu alege pentru dezvoltarea temei forma, ușoară și grea în același timp, a metrului poporan, al cărui caracter spontan și ingenuu era în măsură să ascundă cît mai adînc arta lui plină de rafinamente.

Mitologia geto-dacă prezenta însă un personaj ce-i aparținea în mod precis, ale cărui atribute nu erau definite, dar al cărui nume

era încărcat de sonorități profunde, pline de mister. Era Zamolxes. Zeul dac ispitise pe poeții români dinainte de Eminescu, el avea să ispitească și pe unii poeți ce aveau să vină în urma lui. Luminile misterioase ce se împleteau asupra capului său erau într-adevăr generatoare de poezie, ele sugerau ideea de geneză a lumii, ideea cosmogonică. Zamolxes este prezent în numeroase momente din opera sa, dar pasajul cel mai inspirat, acela pe care Eminescu izbutește să-l ridice la culmile cele mai înalte ale artei sale, este fără îndoială cel cuprins în poema *Gemenii*.

Poema, păstrată în mai multe variante, este caracteristică pentru romantism. Brigbelu, frate geamăn al lui Sarmis, este un spirit machiavelic. Îndrăgostit de iubita acestuia, Tomiris, și dorind să ia coroana fratelui său, el ucide pe Sarmis. Nimic nu mai stă în calea dorințelor sale. Rege, iubit de Tomiris, el își celebrează acum nunta, la care a invitat pe boierii țării și pe zeii poporului dac. Dar în timpul ospățului apare, nebun, Sarmis. Pasajul tot trebuie citat, atît pentru concepția pe care poetul o aduce aici în legătură cu problema cosmogonică, cît și pentru arta savantă cu care el știe să împletească într-o temă literară o concepție filozofică profundă și pentru înălțimea artistică la care se petrece combustiunea tuturor acestor elemente:

Brigbelu, rege tînăr din vremea cea căruntă,
Pe zeii vechii Dacii i-a fost chemat la nuntă;
Frumos ardea în flăcări prinosul de pe vatră,
Cînd intră oaspii falnici sub bolțile-i de piatră,
În capul mesei șade Zamolxe, zeul getic,
Ce lesne urcă lumea pe umăru-i athletic.
În dreapta lui sub vâlul de ceață mîndrul soare,
În stînga-i șade luna sfioasă, zîmbitoare ...
La mijlocul de masă pe tronul-i șade el,
Cu plete lungi și negre, întunecos, Brigbel,
Încolo voievozii, boierii după treaptă
Șoptesc cu admirare în barba înțeleaptă
Cînd spune cîntărețul povești din alte vremuri,
De regi de-a căror fapte te miri și te cutremuri.
Și pe cînd toți ascultă — chiar regii din firide,
Cu gura-n pumn ghidușul se strîmbă și tot rîde
Cu mutra lui de capră și trup schilod de Faun,
Își tîrîie piciorul ținîndu-se de scaun ...

Deodată-n fundul sălii, apare sub un arc,
Cu stînga rezemată de spada-i de monarc,
Nebunul Sarmis — care-i cu craiul frate geamăn,
Ca umbra cu ființa-i ei amîndoi s-aseamăn.
Dar galben e la față și ochii ard în friguri

Și vînată e gura; el vine cu pași siguri;
Și pe pumnaru-și scapă Brigbel mîna regală,
Din tron pe jumătate cu furie se scoală ...
Nebunu-naltă dreapta, se uită fix la el:
Cu mîna pe pumnaru-i încremeni Brigbel.
Și ca să înțeleagă nainte-i ce se-ntîmplă
Nebunu-și trece mîna la ochi, apoi la tîmplă.
Se uită turbur, pare că și-ar aduce-aminte
De-o veche povestire, cu jalnice cuvinte.
Cu glasul lui ce sună adînc ca din aramă,
El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă,
Arată cum din neguri, cu umeri ca de munte,
Zamolxe, zeul veșnic, ridică a sa frunte
Și decît toată lumea, de două ori mai mare,
Își pierde-n ceruri capul, — în jos a lui picioare;
Cum suflul lui trece venind din neagra ceață,
Cum din adînc ridică el universul-n brață,
Cum cerul sus se-ndoaie și stelele-și așterne,
O boltă răsărită din negure eterne,
Și decît toată lumea de două ori mai mare
În propria lui umbră Zamolxe redispăre.
„Priviți-l cum stă mîndru și alb pe-naltul jeț —
El umflă răsufierea vulcanului măreț,
Dacă deschide-n evii-i el buza cu mînie
Și stelele se spulber ca frunzele de vie,
El mină în uitare a veacurilor turmă
Și sorii îi negrește de pier fără de urmă,
Dacă se uită-n mare, ea tremură și seacă,
De-și pleacă a sa frunte, tot ceru-atunci se pleacă,
Ci-n evii tăi, Zamolxe, tu n-ai creat vreodată
Un chip mai blînd, mai gingaș, decît ăst chip de fată,
Gîndirea ta, divine, abia putu s-adune
Din mii minuni din lume o singură minune,
Căci numai ție singur îți fuse cu putință
S-unești atîta farmec cu-atîta necredință ...
Dar nu ți-o cer, tot darul ți-l zvîrl iar la picioare,
De-a lumii tale bunuri privirea azi mă doare.
Nici vin să-mi cer coroana, nici țara mea. O dărui
Fișii s-o rup-orcine și cum îi place-oricărui ...
Strămoși pierduți în veacuri, rînduitori de cete,
Coroana mea și-a voastră e plină azi de pete;
O, voievozi ai țării, frîngeți a voastre săbii
Și ciurma în limanuri să între pe corăbii,
Puteți de-acum să rupeți bucăți a mele flamuri
Mînjit de ele-i zimbrul adunător de neamuri,

De azi al vostru rege cu drag o să îngroape
 Domnia-i peste plaiuri, puterea-i peste ape ...
 Și-acum la tine, frate, cuvîntul o să-ndrept.
 Căci voi să-ngălbenească și sufletu-ți din piept,
 Și ochii-n cap să-ți sece, pe tron să te usuci,
 Să sameni unei slabe și străvezii năluci,
 Cuvîntul gurii proprii auzi-l tu pe dos,
 Și spaima morții între-ți în fiecare os;
 De propria ta față, rebel, să-ți fie teamă,
 Și somnul — vameș vieții — să nu-ți mai iee vamă;
 Te miră de gîndirea-ți, tresari la al tău glas,
 Încremenește galben la propriul tău pas,
 Și propria ta umbră urmînd prin ziduri vechi,
 Cu minile-ți astupă sperioasele urechi
 Și strigă după dînsa plîngînd, mușcînd din unghii
 Și cînd vei vrea să-njunghii, pe tine să te-njunghii.
 Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
 De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.
 Durerile-mpreună, a lumii uriașe,
 Te-ating ca și suspinul copilului din fașe:
 Învăță-mă dar vorba de care tu să tremuri,
 Semănător de stele și-ncepător de vremuri.“

Cosmogonia l-a ispitit pe Eminescu și în alte momente din opera sa. Am amintit mai înainte *Scrisoarea I*, în care poetul expune de asemenea o teorie cosmogonică. O teorie cosmogonică expune el și în poezia ce ne preocupă în prezent, precum și în cunoscuta *Rugăciunea unui dac*, poezie care s-a desprins de altfel dintr-o variantă a *Gemenilor*. Și după cum ne aducem aminte, unele momente fugare de teorie cosmogonică ne întîmpină chiar în *Luceafărul*. S-a făcut însă observația de multă vreme că teoria cosmogonică a lui Eminescu descinde din *Rig-Veda*. Observația aceasta este întemeiată pe de-a-ntregul. De altfel poetul însuși traduce cunoscutul *Imn al creațiunii* din *Rig-Veda*, iar una din variantele *Rugăciunii unui dac* era intitulată *Nirvana*.

Ceea ce mă preocupă de altfel nu este să urmăresc izvoarele gîndirii cosmogonice a poetului, ci să-i delimitez funcțiunea în opera lui poetică. Pentru Eminescu, cosmogonia nu este o teorie științifică, ci o temă literară și sub raportul acesta ea se află în prelungirea temei mitologice. Să nu se creadă însă că poetul segmentează linia timpului, stabilind pe ea o epocă a genezei lumilor, o epocă a fabulei mitologice și o epocă istorică. Cînd timpul însuși este văzut ca o funcțiune relativă ar fi absurd să se atribuie autonomie, oricît de relativă ar fi aceasta, fragmentelor de timp. De o gîndire consecventă în această ordine nu poate fi însă vorba. Poetul are adese-

ori prezentă noțiunea de timp istoric, dar, în general, geneza și mitologia sînt gîndite de el numai ca modalități ale timpului estetic al poeziei. Timpul poetic nu se desfășoară în determinări istorice — cronologice aș zice, dacă tautologia mi-ar fi îngăduită —, ci există în forme speciale pe care le determină fiecare operă în parte. În felul acesta geneza și mitologia nu trebuie văzute ca fenomene închise, pe care le putem invoca spre a defini prin comparație fenomene actuale. În cîmpul poeziei ele sînt valori actuale, încorporate organic în structura viziunii poetice. Desprinsă din fabula originară, poziția cosmologică sau mitologică se poate încadra organic în actual, cel mai adesea prin transpunerea ei pe calea simbolului:

.....trecutul
 Și viitorul numai o gîndire-s,

spune poetul, care atribuie o funcțiune simbolică trecutului și viitorului: toate apele timpului bat în prezent, trecutul cosmogonic sau mitologic este numai forma simbolică a acestui prezent.

Mitologia și cosmogonia nu au însă numai această funcțiune; în strînsă dependență de ea apare o altă trăsătură: poezia lui Eminescu este o poezie de perspective și în cuprinsul ei propozițiunea mitologică sau cea cosmogonică sînt chemate să creeze dimensiuni. Să ne aducem aminte ce însemna sub raportul acesta imaginea Venerii în poezia *Venere și Madonă* sau ce însemnează aceea a lui Hyperion în *Luceafărul*. Asemănătoare este situația poeziei *Veneția*, în care Okeanos, un titan al mitologiei eline și acesta, sublinia prin proporțiile sale uriașe labilitatea străduințelor omenesti.

În sensul acesta trebuie înțeleasă afirmația făcută anterior, că poetul se lasă pătruns de spiritul mitologic. Spirit contemplator, el orientează în sens regresiv prezentul său sau, în poezii cum este cunoscuta *Pe lingă plopilor fără soț*, el face ca mitologia să se prelungească asupra prezentului, anulînd ideea de timp consumat.

Poetul face mai mult însă: el creează în spirit mitologic, cu arcuiri simbolice. Voi semnală în ordinea aceasta poezia *Mitologicele*, care nu ne duce într-o zonă mitologică determinată. Poetul lucrează aici pe proporții mitologice un subiect desprins din cotidian, promovat grotesc pe toate liniile, dar reținînd totuși moneda umană, în măsură să stabilească raportul de dimensiuni între cele două zone. Poezia este indicată în primul rînd să sublinieze prezența la poetul român a unor trăsături ce definesc spiritele mitologice: siguranța cu care se mișcă în fabulos și ușurința cu care minuieste blocurile cele mai masive ale figurației poetice:

Da! din porțile mîndre de munte, din stînci arcuite,
 Iese-uraganul bătrîn, minînd pe lungi umeri de nouri,

Caii fulgerători și carul ce-n fuga lui tună;
 Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie,
 Părul înflat e de vînt și prin el colțuroasa coroană,
 Împletită de fulgerul roș și din vinete stele.
 Hohot-adînc bătrînul cînd vede că munții își clatin
 Și-și prăvălesc căciule de stînci, cînd vor să-l salute ...
 Codrii bătrîni rîd și ei din adînc și vuind îl salută
 Paltinii-nalți și bătrînii stejari și brazii cei veșnici;
 Numai marea albastră murmură-n contra urgiei
 Care bătrînul rege-o făcea: 'n beția lui oarbă,
 El mîn-oștiri de nori contra mării ... și armia-i neagră
 Ruptă pe ici-și coala de-a soarelui roșă lumină,
 Șiruri lungi fug repede, grei pe cerul cel verde,
 Și netezindu-și barba trece prin el uraganul
 Dus de fulgerătorii cai în bătrîna căruță,
 Care scîrțîie hodogînd de-ai crede că lumea
 Stă să-și iasă din vechile-i vecinice încheieture,
 „Groaznic s-a îmbătat bătrînul — soarele zice —;
 Nu-i minune, a băut jumătate d-Oceanul Pacific,
 Rău îi mai îmblă prin pîntece-acum băutura amară.
 Însă-s eu de vină... c-umplut-am de nouri păhare
 Cu apele mării adînci, boite cu roșă lumină —
 Cine dracul știa acum că de cap o să-și facă!
 Ah! moșneagul bețiv e-n stare-ntr-o zi să ruine
 Toate societățile de-asigurare din țară“.
 Soarele-și bagă capul prin nouri și limba și-o scoate
 Și c-o rază gidilă barba bătrînului rege.
 „Hehe!“ zice bătrînul rîzînd — „Ce faci tu, Pepeleo?
 Tînăr, hai? De mii de ani tot tînăr te vîd eu,
 Pare-mi că dai pe obraz cu roș, după moda de astăzi,
 Altfel nu-nțeleg cum tînăr de-o mie de evi ești“.
 „Taci, moșnege făr 'de obraz, te du, te trezește ...
 Vezi în ce stare te afli: coroana îți stă pe-o ureche
 Și în veselia ta proastă, lumea ruini tu!“
 Însă-a popoarelor blonde de stele guverne-ndărătnici
 Vai! nu făcuse șosea cum se cade pe cîmpii albaștri
 Și se răstoarnă carul și rău se-nglodează bătrînul...
 Mai că era să-i rămînă ciubotele-n glodul de nouri.
 Hei! ce-i pasă! El norii frămîntă jucînd mocănească
 Și pe-un vînt l-apucă, de cap, făcîndu-i morișcă;
 Se tăvălea peste cap și, pișcat de un purec de fulger,
 Se scîrpină de-un șir de păduri ca de-un gard de răchită...
 Norii roșesc de rușine și fug, iar vîntul se culcă
 Între codrii și munți... uraganul mahmur poticnește
 Spre castelul de stînci ce-și deschide uriașa lui poartă
 Spre a-l primi pe bolnavul bătrîn în surele hale.

El își ia coroana din cap și în cui o atîrnă
 De sclipește în noapte frumoasă și roșă — un fulger
 Încemenit de nouri. Cojocul l-anină
 El de cuptor... Ciubote descaltă, și negrele-obiile
 Cît două lanuri arate, le-ntinde la focul Gheenei
 Să se usuce. Chimirul descinge și varsă dintr-însul
 Galbeni aprinși, într-un vechi căuș afumat de pe vatră
 Mare cît o pivniță... 'N paturi de piclă-nfoiată
 Regele-ntinde bătrînele-i membre și horăiește.
 Pînă-n fundul pămîntului urlă: peștere negre
 Și rădăcinile munților mari se cutremură falnic
 De horăitul bătrînului crai. Iară afară
 Vezi un ger bătrîn și avar cu fața mîhnită,
 Cărăbănînd al zorilor aur în saci de-ntunerice,
 Ca să-l usuce-n rubine. Cu-ncetul cu-ncetu-nserează...
 Soarele, ca să împace marea, la ea se apleacă,
 Lin netezește-a ei față albastră și-adînc se uită
 În luminoasele valuri a ei și sinu-i desmiardă
 Cu tot aurul razelor lui. La pămînt se mai uită...
 Florile toate ridică la el cochetele capuri
 Copilăroase și ochii lor plini de zadarnice lacrimi.
 Pe grădini se mai uită, pe-alei de vișini în floare,
 Și de cireși încărcăți, de salcimi cu mirosul dulce:
 Pe-acolo se plimbă o fată-n albastru-mbrăcată,
 Părul cel blond împletit într-o coadă îi cade pe spate;
 Ca Margareta din Faust ea ia o floare în mînă
 Și șoptea: Mă iubește... nu mă iubește... mă iubește!
 Ah, boboc... amabilă ești... frumoasă și — proastă,
 Cînd aștepti pe amant, scriitor la subprefectură,
 Tînăr plin de speranță, venind cu luleaua în gură...
 Soarele-n apus, iar luna, o cloșcă rotundă și grasă.
 Merge pe-al cerului aer moale și-albastru, și lasă
 Urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele.
 Iar a doua zi se scoală bătrînul și urcă Rarăul
 Numai în cămeșoi, desculț și fără căciulă
 Și se scarpină-n cap — somnoros — uitîndu-se-n soare.

NOTE

¹ În nota manuscrisă deja amintită, aflată pe coperta cursului litografiat, capitolul e văzut ca necesitînd amplificări în sensul includerii mitologiei populare românești: „În cont[inuarea] cap[itolului] mitologic, de captat prin basm

(mitologie pop[ulară] rom[ână]) valorile poeziei poporane. Rostul acesteia accentuat în opera lui Eminescu. Special [sic!] asupra basmului, care, la el, fabulă+simbol, dar care-l ispitește prin simboluri. Și toată poezia pop[ulară] — afară de elem[entele] de formă — rosturi simbolice la Eminescu. Nu exterior, decorativ și liric (Alecsandri), ci în profunzime — și prepond[erent] epicul >fantastic. Și cosmogonia poporului român. Accentuată poezia naturii“.

² Despre care, Rosa del Conte, *Op. cit.*, p. 180—185.

³ De un deosebit interes e neterminata *Decebal* (*Operei* vol. IV, *Teatru*), în care am văzut (*Eminescu. Modele...*) nu o dramă romantică, ci o piesă cu structură de „mister“.

POEZIA TITANIANĂ

Am avut în mai multe rânduri prilejul să vorbesc despre titanismul poeziei lui Eminescu, să semnaliez relațiunea ce există între titanism și satanism și să înregistrez apropierea spirituală în ordinea aceasta între poetul român și marele romantic englez Byron. Terminologia, existență de altfel de vreme îndelungată, a ajuns să-și precizeze tot mai mult sensul în timpul din urmă, datorită între altele studiilor lui Rudwin și Grillet despre satanism, studiului lui Vačlav Černý despre titanismul literaturilor europene și acela al lui Heinz Lange închinat demonului Byron¹. În cercetarea următoare pornesc de la afirmația că satanismul presupune mai cu seamă ceea ce s-a numit „complexiunea opozițiilor“ — „complexio oppositorum“ —, ceea ce ne duce în primul rând în sfera morală, în timp ce titanismul implică ideea de acțiune, rezultat firesc al primei constatări. Satanismul intră astfel ca element indispensabil al acțiunii titaniene, dar nu orice demon este destinat să evolueze în mod inevitabil pînă la forme titaniene.

Ținînd seama de acest caracter complex al noțiunii, ne vom întreba în ce constă titanismul și care este cariera literară a temei? Întrebarea aceasta ne-am pus-o și cu alt prilej și dacă socotesc necesar să revin asupra ei, faptul se datorește obligației de a lămuri noțiunile de bază.

Mitologia elină a cunoscut fabula despre răscoala titanilor, a cunoscut apoi fabula lui Jupiter care s-a răsculat împotriva lui Saturn și i-a luat locul, a cunoscut de asemenea fabula lui Prometeu care s-a răsculat spre a smulge din cer focul și a-l aduce muritorilor. Observați că în toate aceste cazuri avem de a face cu o ordine stabilită de o putere superioară pe de o parte, iar pe de altă parte cu năzuința de care sînt însuflețiți cei supuși de a se libera din constrîngere. Fabula antică s-a prelungit și în creștinism, unde se vorbește despre răscoala și căderea îngerilor. În interpretarea romanticilor, Satan, revoltatul împotriva lui Dumnezeu, este purtător al unor înalte valori morale: el este însuflețit mai puțin de dorința de dominare, și într-o măsură mai mare de năzuința eliberării de sub despotismul divin. Personajul se prezenta astfel într-o aureolă aparte; el avea să devină simbolul spiritului de revoltă și al năzuinței de libertate. Aceeași lege divină care îl ținea supus pe el,

se aplica nemiloasă și altor personaje din credințele creștine. Este vorba în primul rând de Cain, din care romantismul face de asemenea o figură simbolică: pentru romantici, în primul rând pentru Byron, Cain nu mai este un personaj cu o existență autonomă, el a devenit simbolul unei omeniri frământată de îndoieli și de întrebări, al unei omeniri pe care rațiunea a dus-o la revoltă față de hotărârile puterii divine. Pe linia aceasta se dă o nouă interpretare funcțiunii umane a lui Hristos. Problema preocupă de aproape pe poetul englez Shelley. Pentru Shelley, Hristos nu este un sol al cerului, nu este purtătorul unui mesaj divin pe pământ, ci o victimă neputincioasă, o ființă părăsită pradă mâniei lui Dumnezeu. În felul acesta, noi nu trebuie să vedem într-însul pe Fiul lui Dumnezeu, ci pe tovarășul marilor răsculați ai omenirii împotriva marilor despoți ai cerului — un tovarăș, în ultimă analiză, al revoltatului Satan.

Mergînd pe calea aceasta, tema titaniană a depășit mitologia elină și credințele creștine și a angajat alte straturi. Cum principiul fundamental ce orienta acțiunea revoluționară a titanului era progresul, întreaga luptă pentru eliberare și pentru progres a căpătât în ochii unor anumiți scriitori romantici aspecte titaniene. Interpretarea aceasta a fost pregătită de numeroase opere din care se desprindea o atmosferă sentimentală de compasiune pentru nenorocirile poporului, asuprit și doritor de lumină și libertate. Este suficient să amintesc în această ordine scrierile abatelui Lamennais, *Les Paroles d'un croyant* și *Le livre du peuple*. Sentimental încă, dar făcînd să se întrevadă și gestul revoluționar, apare poporul în cunoscuta scriere a lui Michelet, *Le Peuple*, și mai cu seamă în *l'Evangile du peuple* a lui Alfons Esquiros. Pentru mulți dintre scriitorii timpului, atașați puternic de expresia biblică și convertind în simbol figurile Bibliei, Hristos apare dezbrăcat de orice atribute divine, el simbolizează umanitatea și ajunge în cele din urmă să simbolizeze pe proletar. Evoluția temei înseamnă astfel o regresie a personajului titanian de la divin la uman și o convertire a sensului direct în sens simbolic.

Redusă la liniile ei cele mai generale, tema titaniană asociază opozițiile pe care le-am amintit mai înainte. Ea presupune existența a două planuri cu mișcări contradictorii: avem în primul rând un plan superior, pe care stă înscrisă o lege opresivă și arbitrară, avem apoi un plan inferior pe care se manifestă voința de eliberare și năzuința către progres. Revolta poate fi victorioasă în anumite cazuri, dar cele mai adeseori ea este înfrîntă.

Pe linia aceasta se desfășoară într-o mare măsură opera eminesciană. Natural, nu poate fi vorba la poetul român de circulară statornică a unor personaje de factură titaniană. Dacă s-a raportat adeseori la fabula titanilor, dacă a fost ispășit de Okeanos sau

de Hyperion, el n-a cîntat niciodată victoria lui Jupiter asupra lui Saturn. Tema își are însă corelatele sale artistice, ea presupune o anumită amplitudine de sentiment, ea presupune o anumită viziune spațială și o anumită concepție a timpului. Asemenea oricărei opere literare, opera pe tema titaniană își are spațiul și timpul său estetic. Și dacă în poezia lui Eminescu personajul titanian nu se realizează decît rareori, schemele ei titaniene funcționează însă frecvent.

Ceea ce a împiedicat realizarea desăvîrșită a personajului în poezia eminesciană a fost între altele experiența intelectuală a poetului. Adolescentul plin de încredere și de avînt revoluționar avea să facă loc în scurtă vreme unui tînăr dezamăgit, a cărui dezamăgire își trage izvoarele nu numai din structura sufletului, ci și din adîncirea filozofiei schopenhaueriene. Se adaugă la aceasta însă experiența secolului. Am văzut mai înainte că după puternica încordare a romantismului, care concentrase toate energiile în procesul său de afirmare, literaturile europene se aflau în reflux, spiritele se repliază asupra lor și un proces dureros de autoanaliză își face apariția. În locul marilor idealuri legate de destinele umanității pe care le servise în prima jumătate a secolului al XIX-lea, poezia își caută rațiunea în sine însăși, ea devine o poezie de interior, aplicată unor stări sufletești ce se caracterizează în primul rând prin vibrațiuni particulare, iar în rîndul al doilea prin derivarea analizei într-o artă a miniaturalului psihologic. Deși n-o domină în mod exclusiv, decadentismul imprimă epocii un ritm obosit.

Cu toată reacțiunea lui de stil preraphaelit împotriva spiritului sceptic al veacului, Eminescu însuși se lasă cucerit de acest suflu. Formula sentimentală eminesciană în epoca vieneză se caracterizează prin îmbinarea avînturilor revoluționare romantice cu năzuința preraphaelită de întoarcere la credință și la simplitate. Dar formula definitivă a vieții sale de student o realizează poetul numai în epoca studiilor la Berlin, la data la care el se lăsa tot mai mult influențat de literatura epocii și de filozofia pesimistă a lui Schopenhauer. Mișcările sale sufletești se realizează și de data aceasta pe aceeași linie largă, avînturile titaniene sînt încă prezente în opera sa, dar asupra tuturor se aplică o conștiință de o rară luciditate, care convertește totul în îndoială și negație. Grafic, ritmica sentimentului poetic eminescian realizează o schemă ascendentă și descendentă, ea se caracterizează printr-o tensiune progresivă urmată de o inevitabilă regresie. Raportat la Byron, scriitorul cu care Eminescu prezintă numeroase asemănări, în special în prima parte a activității sale, poetul român se caracterizează tocmai prin aceste finaluri depresive.

Am amintit că, în formele ei pure, tema titaniană presupune fabula narată sau în acțiune, ceea ce ne duce la epic sau dramatic. Acesta este cazul lui Byron bunăoară: oricât de încărcată de sensuri lirice, opera lui se construiește epic sau dramatic. Acesta este, în anumite momente, și cazul lui Eminescu. Dar vocațiunea lirică a poetului român este atît de puternică încît cele mai adeseori el lipsește personajul de orice montare obiectivă și pulverizează acțiunea. Liricul invadează, un liric ce se spațiază pe schemele sentimentale titaniene și care uneori, ca o reminiscență a formelor ce l-au precedat, se organizează în scară obiectivă. Înaintea lirismului obiectiv al *Luceafărului*, tema se organizase epic în poema *Fata în grădina de aur*.

Observațiile făcute pînă în prezent în legătură cu formele vieții afective la Eminescu ne arată chipul cum se construiește personajul titanian în poezia sa.

Legătura strînsă între titanic și demonic ne dă prilejul să urmărim problema într-un registru mai bogat. Fizic, portretul demonului se construiește în lumini romantice. Iată în primul rînd portretul lui Toma Nour. Toma Nour este eroul unui roman cu titlu sugestiv: *Naturi catilinare*². „Naturile catilinare“ însemnează „naturi revoluționare“, înrudite cu spiritele revoluționare ale soților lui Catilina, răzvrătitul pe care îl combate Cicero. Este drept, romanul avea să se cheme mai tîrziu *Geniu pustiu*, ceea ce însemna un titlu tot atît de revelator pentru gîndirea poetului, care văzuse în eroul său un titan revoluționar și care ajungea în cele din urmă să-l convertească într-un geniu, a cărui acțiune era sortită zădărniciiei. Portretul lui Toma Nour este portretul unui Satan romantic, înzestrat cu „o putere generoasă, deși infernală“. „Era frumos — d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru, sub niște mari sprincene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l, închipuiesc pictorii: sbîrcit, hidos, uricios, ci un Satan frumos, de o frumusețe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniu și iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeiesc care trezit în cer a sorbit din Lumina cea mai sfîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în cer.“

Dar dacă Toma Nour apare în primul rînd ca un personaj de aspecte demonice și de gesturi titaniene, el este văzut în cele din urmă ca un geniu, diferențiat de mulțime și izolîndu-se de aceasta.

Evoluția personajului corespundea unei evoluții a concepției poetului. Am amintit și mai înainte experiența sufletească însumată în termenii extremi ai poeziei *Împărat și proletar*: părăsirea idealului de bine și progres, care orientase primele sale mișcări în lumea artei, și ancorarea la concepția negativistă în legătură cu problema vieții și în legătura specială cu marile probleme ale umanității. Însușirile excepționale ale poetului aveau să găsească mijlocul de a stabili o linie de convergență unică a sentimentelor de sens divergent ce caracterizau cele două straturi ale experienței sale literare și să dea poeziei amintite o structură unitară pe de o parte, iar pe de altă parte, să-i creeze largile perspective cerute de înfățișarea destinului tragic al omenirii. Experiența avea să fie hotărîtoare pentru delinearea trăsăturilor proprii a două personaje frecvent întîlnite în opera lui Eminescu: titanul și geniu. Personajele nu-și cuceresc existență total autonomă decît în rare momente. În prima epocă avem de-a face în general cu un personaj nediferențiat, dar cu o pronunțată prevalență a trăsăturilor titaniene: el se caracterizează într-adevăr prin acțiune socială, sau prin tendința către acțiune socială, sau prin revoltă, prin distrugerea ordinii stabilite. În perspectivele pe care i le creează față de împărat, demonul din *Înger și demon* este un titan. Un titan ar fi de asemenea proletarul, dacă el ar fi urmărit și în ordinea acțiunii, dincolo de pugilistica verbală a discursului său incendiar. Titanian este însă gestul revoluționar, un titan este poporul răsculat împotriva formelor consacrate ale societății. Pentru că Eminescu vede într-adevăr poporul sub aspect demoniac-titanian; năzuințele lui revoluționare și puterile lui sugerează năzuințele și dimensiunile puterilor titaniene. Dar pentru ca fizionomia definitivă a titanului să poată fi realizată, era nevoie ca personajul să se scalde în apele miraculoase ale mitologiei, în care demonii uneltesc răzbunarea lor, în care Prometeu înfringe legile cerului și smulge focul vivificator, în care fiii Cerului și ai Pămîntului se revoltă împotriva zeilor. Imaginea titanului eminescian se va realiza de predilecție în punctul de conjuncțiune a revoluționarului romantic cu idealuri socialiste și a reminiscențelor mitologice. În evoluția ei cronologică, imaginea avea să sufere alterări fundamentale, datorite influenței concepției negativiste, la care avea să ajungă cu vremea poetul. Pe linia aceasta imaginea titanului era sortită să se întîlnească din nou cu aceea a geniului, recompunînd același personaj din început, dar care de data aceasta se va caracteriza printr-o mai înțelegătoare supunere la destin, ceea ce însemnează că în complexul calităților sale preponderența va reveni acum elementului genialității, în înțelesul pe care Schopenhauer îl acordă acestui termen.

Coabitarea celor două personaje a avut așadar drept urmare apariția unor trăsături comune, improprii unuia sau altuia din ele: geniu lui Eminescu se caracterizează prin evoluția lui pe planul

infiniului, prin vastitatea perspectivelor sale, în timp ce titanul, care ar trebui să rămână în cuprinsul omenirii, dinamizînd-o, ridicînd-o, ducînd-o către forme noi de viață, ajunge totuși să se izoleze de această omenire, să-și convertească firea lui activă într-o fire contemplativă.

Exemplul cel mai strălucit ni-l oferă imaginea lui Napoleon I pe care am urmărit-o în trecut: secolul se concentrează în suflarea lui; el poartă revoluția pe fața pămîntului și înfrîngerea lui nu este opera omenirii, nici a unui supraom de talia lui; este opera naturii ridicate împotriva unei arătări atît de monstruoase încît ar fi în stare s-o smulgă din așezările sale. Dar Napoleon, care este expresia cea mai înaltă a spiritului revoluționar, care frămîntă întreaga lume și se frămîntă pe sine în frămîntarea generală a lumii, este cu toate acestea un izolat: un izolat în gîndirea lui titanică într-o parte, un izolat în lumea zeilor în altă parte; și în cele din urmă, un izolat de divin ca și de uman. Urcînd pe scări de marmură albă, el rămîne imobil printre secolii, cu oceanul la picioare și cu eternitatea în față.

Materialul poetic din care este construită imaginea împăratului este reluat într-o serie de prelucrări care aveau să ducă în cele din urmă la cunoscuta *Odă în metru antic*. În calea pe care o străbate de la o odă închinată lui Napoleon pînă la o elegie de dragoste, pentru că aceasta este *Oda în metru antic*, poetul are prilejul să transpună accentele în scară subiectivă și să înlocuiască imaginea împăratului prin propria imagine. Comparația atentă a acestor două poezii ne dă prilejul să intuim linia ce desparte pe titan de geniu:

Parcă născut sînt în aproape de valuri
Leagăn avînd țarm înspumat și rece
Jur împrejur lin tremura pustiul
Mijloc al mării

Unei vieți începătoare stat-au
Martor măreț trist spumegînd din valuri
Marea cu-al ei cer, cu puterea sfînt-a
Singurătății

Suflete-al meu te-ai înfrățit cu dînsa
Ea prooroc fu al cărării tale
Ție ți-a fost sor, îndelung cum umbra-i
Soră luminei

Trist și adînc sînt, dară trist prin sine-mi
Nu de-a astei lumi trecătoare lacrimi
Indiferent stau nemișcat. Pe recea-mi
Frunte de marmor

Am așteptat ram să se-ncingă mîndru
Ram glorios, sfînt, cum îl poart-Apollo
Umbră pe veci dînd nepăsării-mi laurul
Pururea verde

Și de nimic nu mă miram în viață
Nu piramizi vechi împrejur de-a căror
Stînci am văzut cum apăru din veacuri
Jupiter Ammon

Sau din Nord etern îmi venea suflarea
Vînt gemea adînc purtător de ghiață
Și de reci zăpezi ca gîndirea trist-a
Zeului Wuotan

N-admirai nimic... Fericit ca zeii
Doară singur eu mă mirai de mine
Pînă cînd trezit din uimirea-adîncă
Singur rămas-am.

Și din nou privii în acea oglindă
În oceanul sfînt ce își mișcă apa-i
Îndrăzneată, trist clocotind și mare
Indiferentă

Nici credeam că pot ca să mor vr-o dată
Falnic, mîndru înfășurat în manta-mi
Coborîi cu ochi nemișcați în gloată
Cutremurînd-o

Dar sătul de ea și de mine însumi
Am să urc din nou părăsita treaptă
Ochii nemișcați ridicînd la steaua-mi
Nemuritoare.

Asemenea geniului, titanul lui Eminescu își încheie cariera în izolare; asemenea titanului, geniul său evoluează în perspective infinite. Dar titanul Napoleon mișcă peste pămînt valurile popoarelor, el poartă războaie care vor schimba înfățișarea lumii în timp ce geniul rămîne indiferent față de tot ce este frămîntarea omenescă. Și dacă lumea — „gloata“ — este amintită, ea este înfățișată numai în cutremurarea ce o cuprinde atunci cînd ochii săi întîlnesc ochii nemișcați ai geniului. Această năzuință de a schimba prin războaie înfățișarea lumii face din Napoleon un titan, această izolare față de tot ce este frămîntare umană face din poet — personajul celei din urmă ode amintite — un geniu, un geniu de

factură romantică, hrănit din concepția filozofică a lui Schopenhauer.

Și îmbinând trăsăturile ambelor personaje, Hyperion le va transpune în sfera simbolului.

Înaintînd însă pe linia aceasta, Eminescu va ajunge să creeze în anumite momente un cadru de proporții titaniene fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu; el ajunge să dea sentimentelor sale tensiunea înaltă a sentimentelor titaniene, fără ca ele să fie motivate de o acțiune obiectivă de proporții titaniene. Poetul realizează astfel o poezie lirică obiectivă, în a cărei structură se transpun proporțiile epicii titaniene ce a ocazionat-o. Revenind la poezia amintită mai înainte, închinată lui Napoleon, vom constata că expurgarea avea să continue în prelucrările ulterioare ale temei și, după eliminarea titanului, geniul însuși avea să fie înlăturat. Poezia avea să rețină însă cadrul. Se ajungea în felul acesta la liniile cunoscutei *Ode în metru antic*, în care poetul cuprindea, într-un cadru ce fusese creat pentru preamărirea lui Napoleon, sentimentele sale de dragoste.

Personajul titanian se construiește la Eminescu pe plan mitologic, pe plan uman și în zonele de interferență ale umanului cu mitologicul. Ca proporții, el se definește:

.....pămîntul
Îl port pe umeri,

Eminescu nu este numai un poet înzestrat cu un puternic sentiment al istoriei, ci este în același timp un spirit solicitat de fantastic și de fabulos, un om care vede lumea în culori mitologice. Faptul acesta scotea la lumină pentru el fabula mitologică, pe care o găsim tratată între altele în *Demonism*. Poezia desfășoară, în mentalitatea elină, propoziții mitologice: în cîmpiile albastre ale cerului bătrînul zeu șade la masă și bea auroră, în timp ce îngerii îi mîngîie barba și își reazimă capul de umerii lui acoperiți de plete albe. Îngenuncheat la picioarele sale, cel mai blînd dintre îngeri cîntă pe harfă și de voluptatea cîntecului său se roșește aerul. Jos se întinde pămîntul, un cadavru uscat și înnegrit de vechime. Titanul pămînt — vechea Gea — s-a răsculat împotriva zeului puternic, nedrept și meschin; dar zeul a biruit pe titan. Înfrișgarea n-a fost însă de ajuns: în răutatea lui, bătrînul zeu a hotărît ca din carnea moartă a Titanului să ia naștere viermii pămîntului — oamenii. Mici, ciudați, grețoși în deșertăciunea noastră, este cu toate acestea ceva măreț în nimicnicia noastră. Dar această măreție nu ne vine din noi înșine, ea este o moștenire de la Titanul mort ce ne-a dat naștere. Moartea lui a fost sfîntă și mare, ea a fost o gîndire adîncă și îndrăzneată. Și în fața mărimii lui, mici-

mea noastră: o ironie este viața ce ni s-a dat; la rădăcina ei se află minciuna; principiul ei este cupiditatea.

Este drept, pămîntul mort ne inspiră cîteodată, din sucul sfînt al vieții sale stinse, gîndiri de nobilă și înaltă răscoală; el ne îndeamnă să ne întoarcem la natură și la dreptate. Zadarnic totul însă, pentru că noi sîntem creați după chipul și asemănarea celui înalt egoist care, „îmbrăcat în mărimea lui solitară, ridică-n cer înourata-i frunte“. În clipa în care ne naștem, răsăriți din carnea vechiului Titan, sîntem buni; și buni rămînem atîta timp cît sîntem copii.

Cu toată nimicnicia noastră, pămîntul este bun cu noi: după zădărnicia unei vieți zgomotoase, ne îngăduie să ne întoarcem în sînul lui. Pacea, limanul, mîntuirea, toate le aflăm la el, care este bun cu noi cei răi. Pentru că noi, oamenii, sîntem răi — răi ca și creatorul nostru, fără să avem însă puterea acestuia. Și sîntem răi, pentru că el a vrut să ne facă răi, spre a pedepsi în eternitate bunătatea Titanului revoltat.

Puterea și meschinăria zeului învingător pe de o parte, bunătatea și dreptatea Titanului învins pe de altă parte constituiesc cele două planuri antitetice ale poemei. Aceste trăsături sufletești justifică revolta titaniană:

O, Demon! demon! Abia acum pricep
De ce-ai urcat adîncurile tale
Contra nălțimilor cerești;
El a fost rău și fiindcă răul
Puterea are de-a învinge... 'nvinse.
Tu ai fost drept, de-aceea ai căzut.
Tu ai voit s-aduci dreptate-n lume;
El e monarc și nu vrea a cunoaște
Decît voința-și proprie și-aceea
E rea. Tu ai crezut, o, Demon,
Că în dreptate e putere. — Nu,
Dreptatea nu-i nimic făr' de putere.
Căutat-ai aliați între Titanii
Ce brăzdau caosul-n a lor răscoală
Ai înzestrat pămîntul cu gîndiri,
L-ai înarmat cu argumente mari
Contra lui Ormuz.
Și el ca tine a devenit rebel,
Se zvîrcoli spre ceruri spre a le sparge,
Mișcînd aripile de munți de piatră,
Puterea sa cumplită — contra lui.
Dar detunat el recăzu în chaos
Cadravu viu, îl învăli-ntr-o raclă
Albastră.

În *Demonism*, fabula titaniană nu este tratată pe linia ei epică; poezia este mai degrabă un epilog al fabulei, indicat să dea poetului prilejul de a exprima adeziunea lui sentimentală față de marii revoltați. Rămânând în cadrul strict mitologic, poetul crea însă posibilități pentru o nouă poziție titaniană. Creat după chipul și asemănarea zeului, omul este meschin și rău; Titanul mort, care i-a dat viață, îi insuflă însă din când în când gânduri înalte de nobilă răzvrătire. Omul apare astfel de o structură duală, în sufletul său se concentrează tendințele opresive ale divinității și năzuințele de eliberare prin răscoală ale Titanului. Conflictul titanian se îndrumază astfel către ceea ce va fi cu vremea în cele mai multe poezii ale lui Eminescu, un conflict interior de ordin moral.

Pe aceeași linie a revoltei titaniene ne apare Sarmis, eroul din poema *Gemenii*. Personajul nu își purifică însă structura: conștient de nedreptatea zeului preaputernic, el este conștient în același timp de neputința sa și de lipsa de sens a revoltei sale. Faptul acesta nu-l împiedică însă de a străbate toate stadiile revoltei, — un foc în care el însuși se va mistui. Pentru că dacă poezia ajunge în final la biruința legii morale, această biruință nu însemnează înconorarea directă a acțiunii revoluționare.

Sînt însă împrejurări cînd personajul titanian din poezia eminesciană se situează în zona umanului. Am văzut ce însemnează sub acest raport poezii ca *Inger și demon*, în care revolta se soluționează în iubire; am văzut de asemenea ce însemnează *Împărat și proletar*, în care planurile titaniene își anulează funcțiunea sub presiunea unei puteri ce depășea forțele angajate în conflict, sub presiunea destinului.

Aminteam însă cu un alt prilej că sînt cazuri cînd personajul titanian al lui Eminescu se realizează în zona de interferență a mitologicului și umanului. Acesta este în primul rînd cazul poeziei *Mureșan*. Poetul ardelean a preocupat de aproape pe Eminescu, care a văzut într-insul un personaj de factură excepțională, menit să fie prezentat într-o fericită îmbinare de uman și de mitologic, totul transpus în lumini romantice. Dintre cele trei opere pe care el le încearcă pe acest subiect, nici una n-a fost dusă la desăvîrșire. În imperfecțiunea lor, ele sînt totuși foarte semnificative. Voi insista în continuare asupra uneia din aceste forme, care ne va da prilejul să urmărim felul cum se construiește la Eminescu personajul titanian, cum se deliniează tema titaniană și cum se proiectează ele într-un spațiu și într-un timp corelate titanismului.

Indicațiile de cadru sînt de esență romantică: „Mureșanu singur într-o pădure. — Pe o muche de deal o biserică veche c-un turn de piatră. Noapte, lună. Orologiul bisericii bate miezul nopții“.

Aceste notări ne dau anticipat tonul sentimental și sugerează tema poetică. Poezie a izolării, a singurătății, în care sunetul orologiului care bate miezul nopții nu ne aduce în minte lumea celor vii, ci sugerează ideea unei linii despărțitoare. Poetul se află pe culmea ce separă viața de moarte și mintea lui este frămîntată de întrebări în legătură cu problemele vieții și ale morții. Dar momentul nu se construiește integral pe linia faustiană. Spreosebire de Faust, Mureșan își pune întrebări și găsește răspunsuri; el poate spune așadar:

Și clare-s pentru mine enigmele-nclcite.

Întrebarea de căpetenie care-l preocupă este următoarea: viața noastră împlinește oare vreo solie în lume? Cu ce scop sacrificăm ființa noastră pe altarul omenirii? Gîndul nostru, simțirea noastră, sînt oare ele în stare să ușureze cu ceva mizeria comună a omenirii? și durerea noastră ușurează oare durerea semenului nostru? sau totul nu este decît o imensă zădărnici, așa încît să se poată spune despre om „că-i visul unei umbre sau umbra unui vis?“ Care-i pîrghia lumii, care este sufletul ei? Este Dumnezeu? este binele? este răul? Și urmînd cu întrebările pe linia aceasta, poetul ajunge să facă un proces nemilos întregii societăți, a cărei istorie îi pare a fi numai progresul răutății și al urii și a cărei esență este răutatea:

sîmburele lumii-i eterna răutate

Decorul se schimbă: peisaj accidentat, abrupt: stînci pe țărmuri de mare; în fund, un castel risipit. Viziunea unește peisajul marin și pe cel al pădurii, într-o atmosferă de înseninare treptată:

Se zvîrcole în valuri marea cea sură-n veci
Și în de stînci schelete, bătrîne, slabe, seci
Ea aiurind lovește.

Colo și-naltă sur

Castelul lung și rece fantasticul lui mur,
L-a fulgerelor fugă se vîd bolțile sparte,
Iluminate găuri pe generații moarte...

Și în acest cadru romantic se întind umbre mitologice, o mitologie nedefinită în amănunt, dar străbătută de reminiscențe dacice:

Răsună corn de aur și împle noaptea clară
Cu chipuri rătăcite din lumea solitară
A codrilor — în cîrduri veniți genii șagalnici
Ce-acum umpleți pămîntul cu sunetele jalnici,

Acum ascunși în umbră sau tupilați sub foaie
 Pișcați picioarele-albe a fetelor bălaie.
 Și zimbrii zinei Dochii, pe frunți cu stemă mare
 Și voi, cai albi ai mării cu coame de ninsoare.
 Învie codrul! Duhuri cu suflet de miresme
 Sburăți prin crenges negre ca străvezie iesme,
 Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa,
 Pe corpuri albe haină de diamantină brumă
 Să scinteie în umbră, să spînzure feeric —
 Treceți încet în aer călcînd pe întuneric.

Reluînd procedeul din *Mitologicele*, poetul promovează și de data aceasta fenomenele vieții comune la proporții mitologice:

Cum norii strigă jalnic și marea sparge piatră
 Și tunete bătrîne pe-a cerurilor vatră
 Pocnesc cu-a lor ciocane, moșnegi și falnici fauri
 Ei făuresc furtunei coroana ei de aur ...

Eroul eminescian se construiește de data aceasta în punctul de conjuncțiune a mitologicului și a umanului, văzut romantic. Pentru că romantic este el prin izolare, prin diferențiere față de semenii săi; romantic, prin detașarea ascetică de bunurile vieții; romantic, prin sensul pe care-l ia meditația sa și prin structura peisajului, făcută să traducă în exterior stările sale sufletești. Și dacă el ajunge să constate, așa cum constatare și în *Demonism*, că simburile lumii este eterna răutate, atunci este firească înfrățirea destinului său cu destinul lui Satan, revoltatul împotriva răutății și arbitrariului divinității. Pasajul pe care îl am în vedere de data aceasta m-a preocupat și cu alte prilejuri. Revin cu toate acestea la el, pentru că niciodată poetul român n-a escaladat mai viforos treptele revoltei titaniene și pentru că puține sînt, în literatura universală, momentele titaniene care să se ridice la aceeași tărie artistică:

Cîntați-o dar, popoară! În glasu-adînc al stranei
 Voi mesteca legenda cea veche a Satanei.
 O, Satan, geniu mîndru, etern, al disperării,
 Cu gemătul tău aspru ca murmurele mării —
 Pricep acum zimbirea ta tristă, vorba-amară:
 „Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară”.
 Tu ai smucit infernul ca să-l arunci în stele,
 Cu cîrduri uriașe te-ai înălțat rebele,
 Ai scos din rădăcină marea s-o-mproști în soare,

Ai vrut s-arunci în chaos sistemele solare ...
 Știai că răutatea eternă-n ceruri tronă
 Că secole nătinge cu spaimă o-noronă!
 O, de-aș vedea furtuna că stelele desprinde,
 Că-n cer talazuri nalte de negură întinde,
 Că prin acele neguri demonii-n stoluri zboară
 Și lumea din adîncuri o scutură ușoară
 Ca pleava ... Cerul cu sorii lui decade,
 Se-nmormîntează-n chaos întins fără de fine,
 Căzînd negre și stinse surpatele-i lumine ...

Neantul se întinde
 Pe spații deșerte, pe lumile murinde.
 Văzîndu-te striga-voi de-un dor nebun cuprins:
 „Mărire ție, Satan, de trei ori ai învins!”
 Atuncea mă primește prin îngerii pieirii,
 Mă-nvață și pe mine cuvîntul nimicirei
 Adînc, demonic-rece. Ți-o jur, astă știință
 Eu aș striga-o-n lume c-o cruntă ușurință ...
 Atunci negrește, soare ... atunci să tremuri cer ...
 Atuncea saluta-voi eternul adevăr ...

Și liber, mare, mîndru prin condamnarea lui,
 A cerurilor scară în zbor am să o sui ...
 Să strig cu răzbunare pe buze-n lumi deșarte:
 „Te blestăm, căci în lume de viață avui parte!”

/Fulgere/

„O, fulgeră-mă numai ... o, joacă comedie,
 Comediant bătrîne cu glas de vijelie!
 Nu vezi că nu poți face tu un mai mare bine
 Decît pe vecinicie să mă omori pe mine?
 Au crezi tu că eu tremur, dar vezi — mai cred în
 moarte —

Ai fi prea blînd să ai tu în mînă-ți astă soarte,
 Aș ride-atunci de viață, muncind-o cu dispreț.
 Aș omori în mine o sută de vieți
 Muncind în mine însumi al firii orice nerv,
 Peirea cea eternă în pieptu-mi să o serv ...
 Dar, vai, tu știi prea bine că n-am să mor pe veci,
 Că vis e a ta moarte cu slabe mîni și reci,
 La sorți va pune iarăși prin lumile din cer
 Durerea mea cumplită — un veșnic Ahasver,
 Ca cu același suflet din nou să reapară
 Migrației eterne unealtă de ocară, —
 Puternice bătrîne, gigante ... un pitic,
 Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic“.

În tot ceea ce am spus pînă acum, am avut în vedere numai modalitatea titaniană a poeziei. Am afirmat ceva mai înainte că opera n-a fost dusă la desăvîrșire și imperfecțiunile ei sînt într-adevăr vizibile, atît în structura ei totală cît și în amănunte. Faptul acesta nu interzice totuși o bogată orchestrare a temelor poetice. Revolta sfîrșită, o muzică dulce se aude și scena este ocupată, alături de erou, de visuri, de somn, de vînt, de izvor, fiecare murmurîndu-și ispita și preamărindu-și isprăvile. Ar fi aici prilejul unei apropieri în amănunt de *Manfred* al lui Byron. Operația aceasta, care ne duce în domeniul vast al literaturii comparate, nu poate fi întreprinsă însă acum³.

Implicațiuni mitologice am surprins și în structura unui alt personaj titanian întîlnit în opera lui Eminescu, la Napoleon. Ceea ce ne-a preocupat cu acel prilej a fost să disociem elementul titanian de elementul genial, pe titan de geniu, deoarece aceste două personaje apar adeseori asociate în opera lui Eminescu. Și făceam cu același prilej afirmația că din trăsături proprii ambelor personaje, se realizează imaginea lui Hyperion.

Este singura problemă ai cărei termeni primi îi voi aminti în scurtul timp ce ne stă la dispoziție. Poezia s-ar impune să fie urmărită în procesul ei evolutiv și în raportare la izvorul de la care pornește, deoarece ea este un model strălucit de felul cum poetul român înțelegea să prelucreze materialul poetic, ridicîndu-i existența amorfă la înălțimea simbolului. Singura chestiune pe care îmi pot îngădui s-o pun și căreia voi căuta să-i dau o soluție, este aceea referitoare la natura personajului central, Hyperion.

După cum se știe, punctul de plecare al poeziei este un basm cules de un călător german, Kunisch, care a trecut și prin țările noastre în călătoria pe care o întreprindea în imperiul turcesc. Basmul a fost publicat în cartea lui intitulată *Bukarest und Stambul*, apărută la Berlin în 1861. În originalul german, povestea era intitulată *Das Mädchen in goldenen Garten*, adică *Fata în grădina de aur* și sub acest titlu ea a fost versificată mai întîi de Eminescu. Reluată mai tirziu, tema este modificată și organizată spre a susține simbolic concepția schopenhaueriană a poetului despre geniu. Într-adevăr, pe unul din manuscrisele operei, Eminescu notează că ceea ce l-a preocupat a fost să exprime soarta geniului pe pămînt: dacă numele său este legat de eternitate, de eternitate se leagă și izolarea sa, condamnarea sa la nefericire. Calea ce desparte poema lui Eminescu în forma ei definitivă, publicată mai întîi în *Almanahul Societății „România Jună”* din Viena în 1883, de basmul cules de Kunisch, a fost urmărită de aproape de Caracostea, în studiul său intitulat *Creativitatea eminesciană* și, pentru că noi nu avem timpul

să reluăm problema, vă rog s-o urmăriți acolo. Îi revine într-adevăr lui Caracostea meritul de a fi valorificat o afirmație fugară a poetului și de a fi pus în circulație științifică izvorul poemei, după cum tot d-sale îi revine meritul de a fi urmărit în amănunt relațiunile dintre forma germană a basmului și traducerea lui românească. Textul german și traducerea lui românească pot fi urmărite acum în ediția pe care Mazilu a dat-o la Academia Română în 1940. Studiul amintit vă va da prilejul să vedeți că cele dintîi modificări ale basmului se datoresc chiar lui Kunisch, care ajunge să poetizeze pe unul din personaje, zmeul, și că această poetizare este continuată în *Fata în grădina de aur* a lui Eminescu și dusă la ultima expresie în figura lui Hyperion, deoarece, într-o convertire geometrică de acțiuni și personaje, în procesul genetic al operei Hyperion este forma ultimă pe care zmeul o atinge în evoluția sa.

Înainte de a întreprinde analiza operei, se impune să semnalăm o problemă strîns legată de cele ce ne vor preocupa în legătură cu *Luceafărul*. După cum se știe, cartea lui Kunisch cuprindea, în afară de basmul *Fata în grădina de aur* și un altul, pe care Eminescu l-a versificat de asemenea, *Die Jungfrau ohne Körper* (Fecioara fără corp). În forma versificată de Eminescu el poartă titlul *Miron și frumoasa fără corp*. În acest al doilea basm este vorba de un fecior de sat care ajunge să ia de soție pe fata împăratului. Dar cu aceasta povestea nu ia capăt. Feciorul fusese sortit să năzuiască după ceea ce este mai de seamă în lume. Și la cîtva timp după nuntă el este frămîntat de dorința de a pleca în căutarea acestei arătări ideale. Auzise într-adevăr că mai presus de orice ființă omenească este fecioara fără corp. El o află în cele din urmă în timp ce ea se scâldea. Iubirii lui fierbînti nu-i răspunde însă decît răceala gheții: fecioara pe care o dorise atîta, pentru care sacrificase tot ce avea mai scump, era lipsită de corp și nu putea astfel răspunde dragostei lui de forme pămîntești. O variantă fragmentară a ei explică fenomenul reluînd tema din poezia *La steaua care-a răsărit*: fecioara exista pe cînd nu se vedea: azi se vede, dar nu mai există. Lipsit de căldura vieții, Miron pleacă și se întoarce la iubirea pămîntească a soției pe care o părăsise. Viața i se pare acum lipsită de orice farmec și el se stinge de dorul unei iubiri ce nu se putea realiza. Faptul că Eminescu n-a revenit ulterior asupra acestei poeme ca să-i dea expresie definitivă, a fost explicat prin caracterul nehotărît al eroului, care oscila între chemarea cerului și a pămîntului, între fecioara fără corp și fata de împărat. Voi observa însă că această oscilare între chemarea cerului și aceea a pămîntului ne întîmpină și în *Luceafărul* și că pe ea se întemeiază în parte dramatismul poemei. Pozițiile se inversează însă: Hyperion se hotărăște să fie al pămîntului și este respins de acesta, Miron se hotărăște să fie al cerului, dar nu se poate

menține în el. Poema aducea, în tendințele contradictorii ce sfîșiau sufletul eroului, virtualități superioare, ea putea fi convertită într-una din cele mai zguduitoare tragedii ale sufletului omenesc. Și s-a observat cu toată dreptatea că un astfel de subiect putea reține pe un scriitor ispitit de tragicul destinului omenesc, bunăoară pe Ibsen. El ar fi putut ispiti însă și pe Eminescu și dovada cea mai sigură este că l-a și ispitit. Și dacă el n-a revenit, împrejurarea trebuie explicată mai degrabă prin cariera lui poetică atît de scurtă; iar faptul că preferințele sale s-au îndreptat către *Luceafărul*, nu poate fi separat de unele experiențe erotice ale poetului.

Mai mult însă. În ordinea aceasta trebuie să avem în vedere nu atît ceea ce nu aducea Miron, cît ceea ce aducea Hyperion. Am amintit puțin mai înainte că personajul din care el se dezvoltă treptat aparține unei categorii aparte de ființe suprapămîntene: este vorba de un zmeu, așadar de o divinitate neagră, de o divinitate a pămîntului. Cu terminologia consacrată de unele studii închinată recent romantismului, divinitățile acestea poartă numele de divinități „chtonice“. Cu aceste atribute de divinitate chtonică apare personajul și în poema *Fata în grădina de aur*. Raportat la basmul german, el se diferențiază însă esențial. La Kunisch, zmeul nu este numai un îndrăgostit tiranic, el este capabil de cea mai mare răutate. Văzînd că pierde pe fata iubită, pentru care fusese gata să ceară ștergerea nemuririi sale, el se răzbună: luă o brătară de aur bătută cu pietre scumpe și o aruncă în ramurile unui copac. Fata o văzu și rugă pe iubitul său să oprească în loc calul pe care călătoreau și să-i aducă brățara. El coborî de pe cal și se duse să i-o aducă. În vremea aceasta zmeul prăvăli o piatră grea asupra fetei, care rămase moartă pe loc. Copleșit de durere, feciorul se stinse și el peste cîteva zile. Aceasta fusese răzbunarea puternicului zmeu: cei doi îndrăgostiți să nu moară deodată, dar să moară îndată. Personajul este înfățișat de Eminescu într-o atmosferă mult idealizată: el este copleșit de durere, dar durerea lui nu-l face să provoace moartea celor doi îndrăgostiți. El vrea ca ei să fie fericiți și în toată viața să nu aibă decît un chin, acela de a nu muri deodată:

Cu fața tristă le privi în urmă
Și-ntinde mîna ca după-orice-i dus.
— În fundul lumii, unde apa scurmă
Al mării sîn — acol-o ar fi dus.

Dacă-l iubea... Acuma plînsu-și curmă;
„Fiți fericiți“, cu glasul stins a spus —
Atît de fericiți, cît viața toată
Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată.

De aici pînă la dezinteresarea totală a lui Hyperion de soarta celor doi îndrăgostiți calea a fost scurtată în mod simțitor. Vom reveni de altfel asupra finalului în care Luceafărul delineară dramatic poziția umană față de cea divină și care pune în lumină o trăsătură particulară a sufletului personajului.

Ceea ce trebuie reținut din aceste date este faptul că zmeul este văzut ca o divinitate a pămîntului. Adresîndu-i-se, Dumnezeu îi spune: „demone“; și afirmă că nu este făptura miinilor sale. Cu toată natura sa deosebită de natura divinităților cerești, zmeul se simte totuși în dependență de Dumnezeu, pe care îl roagă să-i șteargă nemurirea.

Am afirmat mai înainte că, într-o transpunere matematică de personaje și de acțiuni, Hyperion este forma ultimă pe care o atinge zmeul; sub raport moral însă, Hyperion este gîdit de poet pe o linie cu totul diferită, atît de diferită încît nu poate fi vorba de o transfigurare a primului personaj, de o schimbare a zmeului în Luceafăr. Cu toate atributele sale excepționale, cel dintîi aparține pămîntului, în timp ce Hyperion aparține cerului. S-ar putea face însă presupunerea că o vagă reminiscență a naturii inițiale persistă totuși și că ea se traduce în postularea de către Luceafăr a formelor existenței pămîntești. Și ca origine ei sînt deosebiți: zmeul aparține mitologiei românești, în timp ce Hyperion este desprins din mitologia elină. Dar, deși desprins de acolo, el nu păstrează toate trăsăturile titanului inițial. Acolo avem de a face cu un titan răsculat împotriva cerului, care își păstrează nealterată calitatea lui titaniană, în timp ce în poema lui Eminescu el se prezintă cu o structură foarte complexă. Pe de o parte, prin simțirea legii divine ca o povară, prin năzuința de a se libera de ea, prin postularea pozițiilor umane ce cad în afara firii sale și prin intensitatea sentimentelor, Hyperion este într-adevăr un titan; pe de altă parte însă el este un izolat și soluția definitivă la care ajunge — izolarea în înălțime — este caracteristică geniului în concepția schopenhaueriană. Hyperion apare așadar ca o natură complexă, în care fuzionează trăsături proprii titanului și geniului. Am afirmat și mai înainte că Eminescu ajunge, în urma experienței sale intelectuale, să dea un coronament elegiac temei titaniene. Titanul său, care de altfel n-a căpătat niciodată o esență de excepțională puritate, se alterează progresiv, asociindu-și tot mai numeroase trăsături ce caracterizau pe celălalt personaj excepțional cu care au lucrat în mod predilect romanticii, geniul.

Spre a înțelege așadar personajul în structura sa, va trebui să ținem seama nu numai de tema literară, ci și de atitudinea sentimentală a poetului și de experiența lui intelectuală, la capătul carierei sale literare.

Reținând toate elementele acestea, vom semna în continuare câteva date de natură să ne facă să pătrundem mai adânc în esența poeziei și structura personajului. Țin să fac totodată observația că în felul acesta sîntem departe de a avea o imagine completă a poeziei pe care în alte împrejurări vom urmări-o pe un plan cu mult mai vast.

Primul fapt ce se cere să fie remarcat este sporirea proporțiilor: în vecinătatea cerului, umanul manifestă tendința unei depășiri de sine, tendința ce nu realizează în cele din urmă o transgresiune a condițiilor proprii. Fata iubită de Hyperion nu se izolează total, dar se izolează totuși de gloata umană. Se izolează în primul rînd prin originea ei: „din rude mari, împărătești“, se diferențiază prin frumusețea ei afirmată pe plan absolut: „o preafrumoasă fată“, dar și contemplată în lipsa de definire a contururilor: „și mîndră-n toate cele“. Se diferențiază prin conjugarea tuturor acestor trăsături cu caracterul ei de unicatate în cadrul familial: „și era una la părinți“ — și prin comparațiile pe care aceste trăsături le motivează: „Cum e fecioara între sfinți și luna între stele“. Și peste toate acestea, atmosfera de ireal a începutului, care stabilește cheia întregii poezii: „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată“. Poetul recurge de data aceasta la formula consacrată a basmelor populare și cu ajutorul ei izbuteste să șteargă de la început ideea de timp istoric și să creeze totodată ideea unui timp fabulos, prielnic înfloririi miturilor și desfășurării alegorice. Dar acestei formule el îi dă o nouă organizare. În primul rînd, poetul elimină un moment esențial din formula populară: motivarea. Basmul popular începe invariabil cu: „A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povești“. Pentru un spirit realist, motivarea aceasta se face pe linia grotescului; pentru popor însă, pentru care fantasticul are o existență ca și realul, va apare logică. Spre a sublinia caracterul ireal al faptelor narate, povestitorul popular este nevoit să extindă acest moment inițial, încărcîndu-l de elemente fabuloase. Spreosebire de el, Eminescu condensează expresia și o construiește pe alte trepte. În basmul popular, ea este organizată pe simetria exterioară a rimei:

A fost odată
Ca niciodată
Că dacă n-ar fi
Nu s-ar povești.

Poetul renunță la acest aparat exterior și facil: reținînd întreaga substanță noțională a formulei populare, el ajunge la o sime-

trie de altă natură, o simetrie interioară, de idei, în genul simetriei ce caracterizează versetele biblice:

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată.

Nu intră în intenția mea să întreprind o analiză formală a poeziei *Luceafărul*. Nu pot trece însă fără să semnez un fapt esențial: funcțiunea diferită a cezurei în cele două versuri. În cel dintîi ea cade după adverbul *odată* și versul tot are o cadență lină; în cel de al doilea însă, cezura cade după verbul *a fost*, pe care ea îl izolează și-l subliniază, dînd întregului moment ideologic sensul ireversibilului: *a fost* atunci, și nu va mai fi niciodată⁴. Tehnica poetului izolează deci narațiunea într-un timp îndepărtat, în acel timp cînd lumea gîndea în basme și vorbea în poezii. Un timp de fabulă așadar, și un timp ireversibil în caracterele sale totodată. În acest timp de fabulă pătrund miresme biblice. Repetiția verbului *a fost* are, după cum am văzut, aerul simetriilor biblice. Mai mult însă: în acest timp, care anunță fabula, cel dintîi personaj înaintează într-o cadență liturgică. Manuscrisele arată formele variate pe care le încearcă poetul în caracterizarea Cătălinei, înainte de a se opri la forma definitivă: „un ghiocel de fată“, „o mult frumoasă fată“, „un vlăstărel de fată“, „un gungure de fată“, „o dalie de fată“, „o luminoasă fată“ etc. În toate formele acestea pulsa ceva din anecdota biografică și ele nu puteau satisface pe poet în această primă mișcare. Cătălina nu trebuia să apară de la început legată în mod indisolubil de pămînt. Poetul o face să plutească într-o atmosferă de vrajă nocturnă și să fie dominată de nostalgia cerului, ceea ce pare a întinde punți de înțelegere între ea și Hyperion. Exceptionalul năzuințelor ei presupunea o structură excepțională și poetul transpune totul, într-una din variantele poeziei, în atmosferă puternică creștină. Citez tot pasajul, așa cum apare în manuscrisul 2275:

A fost odată c-an povești
A fost ca niciodată
Din rude mari împărătești
Fecioară precurată.

Și era una la părinți
Și una-n toate cele
Cum e Maria între sfinți
Și luna între stele.

„Fecioara preacurată“ însemna însă prea mult pentru desfășurarea ulterioară a poeziei. Ea se apropia prea mult de Luceafăr și se depărta prea mult de Cătălin, ca să mai poată motiva conflictul moral. De aceea poetul este obligat să acordeze personajul în vederea situațiilor următoare. Menținând tonul și inflexiunea biblică a caracterizării, subliniindu-i unicitatea prin comparația cu Fecioara, Cătălina devine „o prea frumoasă fată“, ceea ce însemnează, în ultimă analiză, o poziție medie, de pe care se poate înălța către Hyperion sau cobori către Cătălin.

Nu voi insista asupra coardelor multiple pe care le are sufletul său. Potrivindu-se pe de o parte cu pajul „guraliv și de nimic“, fata este totuși în stare să simtă ispita iubirii demonice a lui Hyperion și în apropierea lui ea se transfigurează în parte, în jurul ei se țese o atmosferă densă de halucinație. Nimic din aceste oscilări în firea norocosului paj, a cărui viață se desfășoară între cupele cu vin și rochiile împărătesei. La polul opus se află Hyperion. Fiu al cerului și al pământului în mitologia elină, și tată al soarelui, el este dislocat de poet din aceste raporturi familiale. mitologice și văzut diferit de la un moment al poemei la altul. Ceea ce se reține din vechiul titan este ideea de astru luminos, de natură frământată în postularea unei forme ce-l depășește, precum și proiectarea întregii sale acțiuni într-un timp și un spațiu de proporții gigantice. Imaginea cerului, sau mai exact imaginea astrelor, și aceea a mării i se asociază constant. Din spațiul ei limitat — un colț de fereastră — Cătălina îl vede pentru prima dată. Micimea ei pămînească n-o împiedică să perceapă dimensiunile lui excepționale:

Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Hyperion apare în mintea ei ca o imagine complexă: luminează călăuzitoare, imensitate nestabilă a mării, timp care înnegrește corăbiile. Excepționalul firii sale se oglindește și în întrupările lui excepționale. Nu este pentru prima dată când o ființă supraomenească ia corp omenesc, în poezia lui Eminescu. În ordinea aceasta se impune să amintim în primul rînd pe Arald, eroul strigoi din *Strigoii*, și alături de el pe Călin, zburătorul îndrăgostit de fata de împărat din povestea cu același nume. Și unul și altul rămîn însă în zone diferite. În forme care preced pe acelea din *Luceafărul*, ideea întrupării unei ființe superioare ne întîmpină într-o operă nepublicată și pe care cercetarea anterioară n-a pus-o la contribuție în explicarea poemei ce ne preocupă. Opera aceasta, lipsită de titlu,

ar putea fi intitulată *Zburătorul*. Ea este cuprinsă în manuscrisul 2262 al Academiei Române și pasajul care ne interesează sună în felul următor: zburătorii

Vin din rumenirea serii
Și din fundul sfînt al mării
Vin din ploaia cea cu soare
Și din dor de fată mare.

Pe ei

îi vede
Cine-i crede,
Le năzare
La oricare
I-a chemat din noapte mare.
De-ndrăgește vreo fată
Ca luceafăr i se-arată.
Dar din nouri se repede
La pămînt unde o vede
Și-n cărare îi răsare
De la creștet la picioare;
Ochii negri-ntunecoși
I se uită mîngîioși!
În păr negru stele poartă
Dară alba față-i moartă.
Ori se face nor de ploaie
Care cade în șiroaie
Și burează-așa de lin
Prin perdelele de in
Și-n fereastră ca-ntr-un prag
Se arată nalt și drag.
Cu păr lung de aur moale
Și cu ochii plin de jale.
Trestie-l încununează
Hainele îi scînteiază,
Haine lungi și străvezii,
Pare-un mort cu ochii vii.

Pasajul prinde, în linii mari, treptele pe care se realizează prima încorporare omenească a lui Hyperion. Și totuși, cită diferență! Fiul cerului se mișcă într-un spațiu urieșesc și cuvintele lui măsoară distanțele ce-i despart. Iar parcurgerea acestor distanțe despărțitoare uriașe măsoară în același timp și tensiunea înaltă a sentimentelor de care el este însuflețit. Amintind rînd pe rînd ima-

ginea divinităților marine înarmate cu toiagul încununat cu trestie, pe aceea a unui tânăr voievod medieval și pe aceea a cunoscutului statui antice pe ai cărei umeri goi se încheie un vînăt giulgiu. imaginea lui se refuză totuși lumii pămîntești, ea plutește în atmosfera altei lumi, în care materia apare rarefiată și pătrunsă de spirit:

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară —
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scînteie-n afară.

Cea de a doua întrupare aduce o progresie pe linia despărțitoare. Nașterea lui în lumea pămîntească este însoțită de fenomene cerești excepționale: rotirea cerului, văpăile rumene care se întind peste fața pămîntului. Și zeul se naște, nu din „adînc necunoscut“ ca prima oară, ci asemenea planetelor dintr-una din satire, din văile haosului. S-a observat încă de mai înainte că uzul ne-a făcut să trecem peste unele imagini eminesciene fără să le simțim adîncurile. O astfel de imagine este aceea care ne preocupă: luceafărul se încheagă, chip mîndru, „din a haosului văi“. Haosul are, pentru Eminescu, aspectul accidentat; el are văi din care se ridică lumi întregi, roiuri de planete. Nu numai în *Luceafărul*. Într-un fragment izolat cuprins în manuscrisul 2262 al Academiei Române, întîlnim versurile următoare, ilustrative pentru concepția orfică a poetului:

De-ar fi aruncat în caos arfa-i de cîntări înflată,
Învelită-n a lui geniu ca-ntr-o mreajă luminată,
Lumile-n cîmpii de caos după ea s-ar fi luat,
Turmele de sori de aur, roiuri mari de lune pale.
Rîuri ca de stele valuri prinse de o dulce jale
Ar fi curs încet la vale, vecinic s-ar fi cufundat.

Și șters, în aceeași operă versul caracteristic:

Un convoi cosmogonic.

Versurile nu pot fi amintite numai spre a ilustra orfismul poetului. În viziunea largă pe care ele o creează se definesc proporțiile personajelor ce se agită în aceste peisaje de cosmogonie. Răsărit din aceleași văi ale haosului din care răsăreau turme de sori de aur și roiuri mari de lune pale, din aceleași văi în care cosmogonia curgea ca un convoi, Hyperion va fi imaginat el însuși cu

proporțiile gigantice ale acestora. La chemările îndrăgostitei fete de împărat, un titan se ridică din adîncurile haosului. Și ea îi simte firea extraordinară; îl știe „răsărit din liniștea uitării“; îl știe dînd „orizont nemărginit singurătății mării“, și vede cum „ale apei valuri trec călătorind spre dinsul“. Vremelnicia și mărginitul ei se simt copleșite de eternitatea și infinitul lui.

Mai mult decît oriunde, firea titaniană a personajului se desfășoară în călătoria către divinitate și în convorbirea dintre zeu și el. Pasajul este cunoscut tuturor, dar discuția lui ne obligă să-l împăprospătăm în memoria noastră:

Porni Luceafărul. Creșteau
În cer a lui arpe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.

Un cer de stele de desupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dintîi,
Cum izvorau lumine;

Cum izvorînd îl înconjur
Ca niște mări, de-a-notul ...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pin' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemenea
Uitării celei oarbe.

— „De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă desleagă
Și laudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut
Mi-e sete de repaos“.

— „Hyperion, ce din genuni
Rănai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au cîmp și nume;

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

Ei numai doar' durează-n vînt
Deșerte idealuri —
Cînd valuri află un mormînt
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.

Din sînul vecinului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

Părînd pe veci a răsări
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Iar tu, Hyperion rămii,
Oriunde ai apune...
Cere-mi — cuvîntul meu de-ntîi,
Să-ți dau înțelepciune?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Ți dau catarg lingă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pămînt rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă“.

Este o călătorie regresivă pe linia timpului, în cursul căreia Luceafărul trăiește în sens invers istoria creațiunii, pînă cînd ajunge, în spațiu, deasupra liniei ce desparte cosmosul de metacosmos, iar în timp, în momentul inițial al procesului cosmogonic și chiar, dincolo de acesta, în acel vacuum originar ce precede geneza lumilor măsurabile. Acolo unde ajunge el lipsesc condițiile cunoașterii umane — ale cunoașterii imaginate în spirit kantian: nici spațiu pe care să se fixeze hotare, nici timp, care, acolo, încearcă zadarnic să se nască din goluri. Dar golul, vacuitatea, este pătruns de o sete care soarbe, de setea oarbei uitări, a schopenhauerienei Nirvana. O dată cu stingerea mijloacelor de cunoaștere se stinge și organul cunoscător — ochiul care cunoaște — și peste totul se întind apele oarbe ale nimicului. Uriașul, ale cărui aripi creșteau în cer și care străbătea ca un fulger printre lumile de stele, depășește astfel creațiunea și își definește pe calea aceasta natura: el este mai presus de spațiu și timp, este mai presus de moarte. Aceasta este condiția lui, prin aceasta el este asemănător lui Dumnezeu, care-l face conștient de eternitatea și ubicuitatea lor. Și prin aceasta se deosebesc de roiul uman, care durează în timp, se-ntinde în spațiu, apare și dispare într-o grotescă repetare de sine însuși: fenomene izolate ce se nasc din curgerea aceleiași materii în aceleași forme,

etern aceleași. Dar peste titanul care străbate spațiul și timpul depășind începuturile istorice ale creației, alchimia îndoielii filozofice s-a abătut. Formă originară, el este ursit eternității; eternitatea îl obosește însă și Hyperion cere încadrarea în seria lumii fenomenele, dispersarea în haos, stingerea în repaosul etern. Postularea umanului, cu atributul repetiției infinite pe care i-l conferă Schopenhauer, nu este compatibilă însă cu natura divină a lui. Și nici cu posibilitățile sale de cunoaștere, care îl vor duce în cele din urmă la mîntuire.

Am afirmat însă că Eminescu a văzut în Hyperion un personaj complex, — un titan care și-a însușit unele trăsături proprii geniului în concepția lui Schopenhauer. Faptul acesta a scăpat lui Maiorescu. Criticul vede linear și el caută să reducă la unitate personajul, — operație cu desăvîrșire irealizabilă, deoarece Hyperion poartă întipărite aceste caractere în toate actele sale. Maiorescu elimină însă, în forma pe care el o publică în ediția sa, pasajul cel mai revelator pentru dualitatea firii Luceafărului. Am afirmat mai înainte că trăsătura cea mai proprie geniului este spiritul contemplativ, în timp ce trăsătura cea mai proprie titanului este acțiunea. Și atunci cînd Dumnezeu propune lui Hyperion să-i dea puterea să stabilească, cu armele, dreptatea și tăria pe fața pămîntului, el nu se adresează geniului contemplativ, ci titanului activ.

Este drept, formele acțiunii titanice au fost adînc schimbate. Titanismul nu însemnează însă numai năzuința unei eliberări prin acțiune fizică; adeseori întregul proces titanian se localizează în lumea morală. De ordin moral este conflictul în cazul poemei *Luceafărul*. Hyperion simte opresiunea legii divine de sub imperiul căreia dorește să se sustragă; el simte totodată chemarea condiției umane. Conflictul între divin și uman, între cer și pămînt, care ne întîmpină adeseori în literatura titaniană a romantismului, se desfășoară de data aceasta în conștiința personajului.

Titanismul se realizează în același timp și în condițiile accesorii în care se manifestă acțiunea personajului. Eminescu are aici — și în numeroase alte momente din opera sa — viziunea spațiilor infinite; el are totodată un sentiment particular al timpului, care în opera lui se colorează adeseori în sens mitologic. El are pe deasupra însușirea de a gândi timpul în forme negative: o ființă organică supusă fenomenului morții, care-o transformă în eternitate — eternitatea inexistenței. Și îl gîndește uneori în curgerea lui eternă, un timp lichefiat, care te plouă oriunde și oricînd:

De asupra-ți și-mprejuru-ți vremea parc-auzi căzînd
Ici în valuri tînguioase, colo dulce picurînd.

femo stăruie

Etern în existența lui; gigantic în repartizarea lui în faze istorice și mitologice; redus la planul unui prezent etern: indiferent de formele în care este gîndit, timpul se asociază prin proporțiile sale proporțiilor infinite ale spațiului și laolaltă definesc genul titanian al acțiunii Luceafărului, acțiune determinată la rîndul ei de tensiunea înaltă a sentimentelor.

Încheierea poeziei se face însă pe linie schopenhaueriană. Am avut prilejul mai înainte să semnalăm — urmărind procesul genetic al *Odeii în metru antic* — convertirea titanului în geniu. În cazul Luceafărului procesul acesta nu are loc, cele două personaje existînd simultan. Hyperion nu este numai o prelungire a fabulei titaniene, el este totodată și întruparea geniului în felul cum îl imaginează filozoful german: un izolat în superioritatea sa, un neînțeles în superioritatea sa, și, în cele din urmă, un înfrînt în avînturile sale, după cum un înfrînt în avînturile sale ne apăsă și acel personaj titanian — poporul răsculat împotriva împăratului și a legilor sale —, în *Împărat și proletar*. Și în amîndouă cazurile, în titanul istoriei și în titanul mitologic, soluția negativă era datorită într-o mare măsură experienței intelectuale a poetului.

Dar prin acest aspect al său, titanismul devine însăși formula de reacțiune a vieții sufletești a poetului, care cunoaște o primă mișcare de puternic avînt, încoronată în cele din urmă de un larg cuprinzător gest negativ. Afirmăția inițială, supusă unui proces de clarificare prin rațiune, ajunge astfel să se încheie într-o negație totală.

Demonism, Mureșanu, Luceafărul și, pe alt plan, *Împărat și proletar* definesc cele mai de seamă formule pe care tema titaniană le îmbracă în poezia lui Eminescu. Sînt însă numeroase împrejurările în care poetul face să funcționeze cadrul titanian al temei, fără ca personajul să-și facă apariția într-însul. Acest aspect nou nu poate fi urmărit aici. El ne-ar obliga să intrăm într-o analiză amănunțită a imaginii timpului și spațiului în opera lui, și în ordinea aceasta nu ne sînt îngăduite decît cîteva trăsături cu totul generale.

Intra totuși în proiectul inițial al cursului meu și intenția de a urmări în amănunt mijloacele prin care Eminescu izbuteste să creeze sentimentul infinitului și al timpului etern. Un loc important ar fi ocupat în acest capitol analiza a două imagini — imaginea mării și aceea a astrului: a mării care apare în primul rînd agitîndu-și plăcile sure ale valurilor și se extinde și se pierde în cele din urmă difuză în imensitatea haosului; a astrului, care în scînteierea sa, egală ei înseși ca durată și intensitate, pare făcut să măsoare un timp care n-a început niciodată și nu va înceta niciodată. Ambele imagini puteau fi urmărite însă foarte de aproape

în poema care ne preocupă și ale cărei caractere artistice le-ar fi pus într-o lumină particulară. Amînînd operația pentru data cînd acest curs ar putea vedea lumina tiparului, semnez în continuare o nouă problemă, care de asemenea s-ar impune să fie soluționată spre a avea imaginea justă a lirismului lui Eminescu.

Este vorba de caracterul obiectiv al acestui lirism, caracter frecvent, fără să fie exclusiv⁷. În cazul poemei *Luceafărul*, el merge atît de departe încît îmbracă forma de baladă. Explicația, de data aceasta, este ușoară: ea este de ordin genetic. Opera de la care pornește poetul este un basm, așadar o operă epică și caracterul obiectiv al acesteia se traduce în forma de baladă pe care o îmbracă poema. Voi remarca însă în continuare că această formă rămîne un element secundar, o calitate accesorie a operei. Spre a se realiza artistic, tema titaniană presupune fabula, presupune narațiunea sau dramatizarea acțiunii; așadar, epica sau dramatica. Dar în forma epică a *Luceafărului* fabula titaniană nu s-a menținut, ea s-a sfărmat, lăsînd numai unele trăsături proprii, destinate și acestea să îndeplinească o funcțiune de simbol. Aparatură externă epică, funcțiunea simbolică, toate aceste trăsături împiedică irupția lirică în poemă și mențin întreaga operă în zona semnificațiilor obiective, pe care în alte părți Eminescu n-o atinge decît prin intervertirea funcțiunii epitetului: eliminarea epitetului liric, afectiv, și înlocuirea lui cu epitetul obiectiv, epic⁸. Am avut de altfel mai înainte prilejul să urmărim de aproape procedeul prin care poetul realizează izolarea în depărtare a imaginii și obiectivarea ei, arătînd funcțiunea specială pe care metafora o îndeplinește față de comparație, în poezia *Mortua est*.

Am vorbit adeseori de crearea planurilor secundare de rezonanță ale lirismului eminescian. Poezia lui Eminescu este ca o partitură imensă, în care vibrațiile puternice ale notelor apropiate de noi sînt acoperite și îndulcite de sunete stinse, venite din depărtare. Pe planuri multiple se realizează chiar cele mai lirice poezii eminesciene. În *Mortua est* bunăoară, expresia directă a disperării se atenuază prin meditația filozofică pe de o parte, prin descrierea spațiului ceresc și a timpului nocturn pe de altă parte, în care poetul nu mai rămîne implicat în tablou, ci se detașează de el, îl definește în epitete obiective, îl izolează în depărtare și-l contemplă acolo. Cu atît mai firească apare această detașare a imaginii în *Luceafărul*, în care pulsațiile lirice ale interiorului sînt temperate de formele obiective ale narațiunii epice.

Cu indicarea acestor date sumare în legătură cu *Luceafărul* închei analiza pe care am închinat-o poeziei eminesciene. O privire retrospectivă și semnalarea unor trăsături caracteristice acestei poezii vor forma obiectul lecției de încheiere.

NOTE

¹ Este vorba despre Maximilian Rudwin, *Satan et le satanisme dans l'oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1926; Claudius Grillet, *Le Diable dans la littérature au XIX-e siècle*, Lyon-Paris, 1935; V. Černý, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, 1935; Heinz Lange, *Der dämonische Byron*, Marburg, 1935.

² Pentru elaborarea titlului și pentru semnificația termenului de „naturi catilinare“, v. notele la *Geniu pustiu*, în Eminescu, *Opere*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, vol. VII, *Proza literară*, București, 1977. Despre proza eminesciană în genere, E. Simion, *Proza lui Eminescu*, București, 1964. O lucrare de prezentare a prozei este — în ciuda titlului promițător — și cartea lui N. Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Iași, 1984 („Eminesciana“). O foarte amplă prezentare a romanului *Geniu pustiu* în Mihai Drăgan, *Interpretări*, vol. II, Iași, 1986 („Eminesciana“).

³ „Operația“ a fost întreprinsă ulterior de Vasile Voja: *Eminescu și Byron, un paralelism literar*, în „*Studia Universitatis Babeș-Bolyai*“, Series Philologia, Cluj, 1968, fasc. 2.

⁴ Pentru analiza versificației (sub aspect preponderent tehnic și fără subtilitatea interpretării lui D. Popovici), v. L. Găldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, 1964, p. 165—192.

⁵ V. în acest sens interpretarea — cu puncte de plecare în Jung și Bachelard — dată poemului de Marin Mincu, în M. Eminescu, *Luceafărul*, București, 1978, în colecția „Texte comentate“.

⁶ Proiect realizat ulterior de I. Dumătrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, București, 1972.

⁷ T. Vianu, *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, în *Studii de literatură română*, p. 303—309.

⁸ V. Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, București, 1968; Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, 1979 („Eminesciana“).

INCHEIERE

Împrejurările ne obligă să renunțăm la o parte din problemele anunțate în cursul expunerii noastre anterioare; ele ne impun totodată să trecem în grabă în revistă unele capitole din opera poetului și să dăm o concentrare excesivă altora, de importanță primordială. Analiza la care a fost supusă opera poetului prezintă așadar un caracter fragmentar. De aceste condițiuni se resimt îndeosebi cele din urmă lecții, acelea închinat *Luceafărului*, care ar fi trebuit să constituie punctul culminant în economia cursului și care au devenit expunerea schematizată a unor puncte de vedere. Sint apoi poezii asupra cărora nu mi-a fost îngăduit să insist în nici un fel. Problema de literatură comparată ne-ar fi pus cunoscuta poemă *Strigoii*; raportul cu literatura poporană îl impunea poema *Călin*; o adâncire a *Scrisorilor* ne-ar fi pus în situația de a vedea în ce fel funcționează la Eminescu antiteza romantică; analiza *Melancoliei* ne-ar fi arătat căile cele mai proprii de interiorizare ale lirismului eminescian.

Dar dacă nu toate problemele au putut fi dezbătute, am căutat totuși să sesizez trăsăturile cele mai proprii artei eminesciene și implicit să fixez locul poetului în cadrele literaturii române.

Cea dintâi observație care se impune să fie făcută se referă la linia sa de evoluție. Este o deosebire esențială între poetul din începuturi și autorul *Luceafărului*, o deosebire care nu vizează numai formele de artă, ci care se referă la intuiția propriu-zisă a lumii. Nedegajată din pasta comună a literaturii vremii, poezia din acel timp este adeseori patriotardă și grandilocventă, are cultul banal al valorilor de circulație ale epocii și se încarcă de formulele artei curente. Bolintineanu se poate recunoaște cu ușurință în versurile tinărului poet, și tot așa și Vasile Alecsandri. Dar chiar de atunci Eminescu aducea o trăsătură care avea să constituie una din notele de căpetenie ale artei sale: disciplina clasică a temei literare. Caracteristică mi se părea în ordinea aceasta poezia *De-aș avea*, replica eminesciană a cunoscutei *Doine* a lui Alecsandri. Ceea ce caracteriza poezia lui Eminescu față de arborescenta operă a bardului de la Mircești era năzuința de degajare a temei literare, de construire unitară a ei.

Opera din începuturi și, sub un anumit unghi, și aceea a maturității sale se resimt de multiple influențe, interne și externe. Care dintre acestea să fie notată cu precădere? Să ne gândim la incidentalele întâlniri cu Goethe sau cu Schiller? La acelea, tot atât de incidentale, cu Heine sau cu Hugo? La anumiți decadenti de specia lui Hyeronimus Lorm? Să ne gândim la influența clasicilor, a celor antici îndeosebi? Mai presus de toate acestea se află incontestabil influența literaturii poporane, asupra căreia au insistat în nenumărate rânduri exegeții operei eminesciene. Dacă avem însă în vedere influența exercitată de marii scriitori, cea mai de seamă este fără îndoială aceea a lui Byron. Nu ne găsim în prezența unei influențe care să se poată urmări în detalii paralele; este vorba numai de o influență de temă generală și de linie generală, care se identifică însă cu cea mai mare ușurință.

Cultul pentru marele poet englez îl moștenește Eminescu de la generația premergătoare și îl împărtășea cu generația sa. Să ne gândim numai ce însemnează byronism pentru opera unui poet ca Grandea, în a cărei societate Eminescu se află o vreme, sau pentru un poet ca Baronzi, față de opera căruia el aducea o îndreptățită apreciere. Byron intra apoi într-o mare măsură în formula grandilocventă a romantismului român și Eminescu, care cunoaște de altfel direct și adînc opera lui, putea să recepționeze anticipat anumite aspecte ale ei și pe această cale mijlocită. Poetul englez îl influențează îndeosebi în opera din începuturi și în aceea a primei maturități. Acum se construiește în poezia eminesciană imaginea titanului, la care poetul va reveni de altfel și mai tirziu; acum, și sub această influență, el va însuși organic viziunea byroniană a spațiului și timpului, care vor beneficia însă de meditația ulterioară a filozofiei kantiene și schopenhaueriene și vor dezvolta valențe proprii.

A doua influență puternică ce se exercită asupra lui Eminescu este datorită lui Schopenhauer. Kant însuși a lăsat urme puternice în gândirea sa și influența lui se poate urmări în anumite pagini de literatură eminesciană. Ea nu este însă o influență modelatoare, așa cum este influența marelui pesimist. Acesta contribuie să dea o directivă nouă vieții sufletești a poetului, pe care-l ajută să-și descopere vocația originară. Discipolul lui Byron nu era, după cum nu era nici poetul englez, un optimist. Firea lui reflexivă depășea însă formula poetică byroniană și dacă el era sortit să facă să se audă un cîntec nou, necunoscut pînă atunci în literatura lumii, acest cîntec trebuia să izvorască tocmai din acele zone particulare, în care gândirea filozofului aruncă o lumină vie, dar pe care poetul le-ar fi explorat și fără ajutorul ei.

Pentru că dincolo de aceste influențe, care l-au ajutat să se găsească mai curînd, pe deasupra lor și mai puternică decît ele este

personalitatea poetului, coincidentă într-o largă măsură personalității lui Byron și Schopenhauer, dar cu puternice trăsături proprii în același timp. Măsura a ceea ce Eminescu ar fi putut să creeze în afara influenței schopenhaueriene ne este dată de elegia *Mortua est*, cea dintâi mare încordare a sentimentelor sale titaniene, cea dintâi mare realizare poetică a sa și cea mai de seamă elegie închinată morții iubitei în literatura română. Adîncirea voluptuoasă în durere se conjugă aici cu negația byroniană a divinității și totul se consumă într-o atmosferă apocaliptică. Pesimismul acesta, care urcă treptele cele mai înalte ale disperării, ajunge la un moment dat să realizeze o viziune cosmică anarhică, cu lumi care se cern cîzînd succesiv pradă morții eterne. Și aceasta, într-o poezie în care poetul nu era lipsit totuși de un simț al construcției și în care conflictul ezitase vreme îndelungată între soluția antică sau cea romantică. Ceea ce se realiza însă din aceste prime mișcări era viziunea infinită a spațiului și coloratura mitologică a timpului estetic al operei — două trăsături pe care le vom întîlni frecvent în opera lui Eminescu. Poetul român este într-adevăr un spirit care se mișcă pe linii incommensurabile. Chiar în poeziile sale care se resimt într-o mai mare măsură de influența disciplinei clasice, în *Odă în metru antic* bunăoară și, pe altă linie, în *Luceafărul*, ordonarea și limitarea formelor rămîn de zonă exterioară; poezia se construiește în forme ce se percep în limitele lor, dar care nu interzic vastele viziuni: arhitectura clasică a *Luceafărului* permite exprimarea sentimentului spațiilor infinite și pasajul în care Hyperion este înfățișat în călătoria sa către Dumnezeu este, sub raportul acesta, unul dintre cele mai caracteristice din întreaga literatură a lumii.

De origine byroniană, dar corespunzînd într-o largă măsură structurii proprii, sentimentul infinitului și al eternității rezultă în primul rînd din funcțiunea fibrei titaniene a poetului român. Dar, am afirmat puțin mai înainte, ele beneficiază totodată de influența ulterioară a filozofiei kantiene și mai cu seamă de influența lui Schopenhauer, a cărui concepție filozofică era ea însăși de natură să fortifice poziția titaniană. Influența lui Schopenhauer a avut însă și un alt rezultat pentru opera poetului român. În formele lui originare, pesimismul eminescian izvoră din condițiuni proprii, se altoia pe stările de sentiment personale. Mizeria morală proprie îl motiva. Filozofia schopenhaueriană face însă pe poet să înțeleagă resorturile universale ale mizeriei umane, îl face să înțeleagă condiția meschisă a întregii existențe. Sentimentele sale negative capătă astfel un suport puternic în concepția filozofului, iar durerea lui, care putea atinge forma disperării în legătură cu soarta proprie, ajunge să se lumineze și să se convertească în durere pentru soarta întregii lumi: motivarea lor filozofică face ca sentimentele negativiste ale poetului să ancoreze în cele din urmă în resemnare

în fața legii fatale, care hotărîse o inevitabilă înfrîngere oricărui avînt.

Afirmație și negație, avînd și înfrîngere, Eminescu dovedește încă din începuturile sale poetice o structură suflătoare de natură demonică. Concentrarea antinomiilor, în care Goethe vedea trăsătura caracteristică fundamentală a demonului, își asociază la poetul român actul revoluționar, ceea ce convertește pe demonul negativist într-un titan atotcucerător. Nu Mephisto, demonul „raisonneur” încărcat de contradicții, este idealul său, ci Prometeu, zeul care a înfruntat pe zeu și a căzut înfrînt de acesta.

Prin această structură a spiritului său și prin această trăsătură a artei sale, Eminescu se leagă puternic de romantism. Poetul român este însă în același timp în fluxul literaturii contemporane, din care recepționează anumite date. Natural, nu poate fi vorba de o îndrumare a lui în sens realist, și cu atît mai puțin în sens naturalist. Secolul a cunoscut, însă, în cea de a doua jumătate a lui o bogată înflorire a literaturii decadente: cult exagerat al formelor, cult al voluptății și, în ordine filozofică, pesimism: de esență schopenhaueriană sau străin acestui curent de gîndire, dar pesimism puternic. Eminescu însuși a putut fi acuzat de decadentism. Poezia lui aduce într-adevăr cultul formelor, ea este o poezie a marilor voluptăți, ea este în același timp o poezie adînc pesimistă. Decadenții sînt spirite blazate, lipsite de încrederea în marile idealuri ale omenirii. Și Eminescu este el însuși lipsit de această încredere. El își dă seama de scepticismul funciar al epocii sale, își dă seama că el însuși este atins de boala secolului și înțelege să ia atitudine împotriva ei. Ca o reacțiune în sens preraphaelit ne-a apărut poezia *Epigonii*, în care Eminescu cerea revenirea la o artă însuflețită de credința adîncă. Și cu toate că nu practică în mod constant, în opera lui, concepția artei în funcțiune socială, el este adus în mai multe rînduri să formuleze principiul și să preamărească pe poetul profet în genul lui Heliade, conducător de popoare și creator de societăți.

Analiza noastră nu s-a putut aplica decît într-o mică măsură operelor privite în mod izolat. Ceea ce ne-a reținut într-o măsură mai mare a fost să urmărim aspectele ei fundamentale; faptul nu însemnează însă sacrificarea criteriilor estetice, ci numai una dintre multe modalități de ordonare a materialului ce se oferea cercetării. Am stabilit astfel în primul rînd marile teme de care poetul se simte atras în mod particular, teme pe care le-am văzut nu numai în forme izolate și pure, ci și în contaminări și interferențe pline de semnificații. Poezia socială, poezia erotică, poezia mitologică și cea titaniană ni s-au părut că se deliniază clar în opera poetului român și asupra lor am insistat fără să ignorăm totuși existența unor note diferite, amintite de noi în treacăt. Poezia socială am înțelege-o însă

în sensul unei poezii a societății umane, a acelei colectivități numită de antici *civitas*, privită în evoluția ei istorică pe de o parte, în perspectiva ei viitoare pe de altă parte. Atitudinea aceasta ne-a fost impusă de împrejurarea că în opera lui Eminescu poezia societății apare adeseori legată de trecut, de istorie, fapt explicabil la un poet înzestrat cu un foarte puternic sentiment al istoriei. Ceta-tea umană este contemplată de el în permanenta ei devenire și în nenumăratele raporturi ce se creează între indivizi și clasele ce o compun, dar și în dependența ei de legile istorice ce o conduc. El o vede astfel în reeditările ei în cicluri succesive de civilizație, care ascultă de legea fundamentală a evoluției și regresiei.

Concepția este ilustrată în nenumărate momente din opera poetului. Dintre acestea am amintit în primul rînd *Memento mori*, poema care subliniază legea sumbră a fatalității, în spiritul căreia omenirea este sortită să refacă în etern același proces, să se zbată, între aceleași limite pe care nu le va putea depăși niciodată. Oricît de numeroase ar fi ciclurile de civilizație în care ea s-ar realiza, ele sînt ursite să refacă aceeași linie evolutivă și să se stingă fiecare fără să fi dus cu un pas mai departe progresul uman.

Societatea nu este privită însă numai în structura ei generală, ci și în raporturile care se creează între ea și individul izolat. Pentru Eminescu, discipolul lui Schopenhauer, indivizii își sînt identici nu numai prin esența lor, ci și prin destinul ultim căruia nu se pot sustrage. Faptul acesta nu-i împiedică însă ca în efemera lor existență să construiască ziduri despărțitoare între dinșii și să năzuiască să le sfarme. Cea mai caracteristică poezie ce se poate aminti în această ordine mi s-a părut cunoscuta *Împărat și proletar*: caracteristică prin avîntul distrugător pe care poetul îl preamărește în prima ei parte, caracteristică îndeosebi prin soluția finală care aplică tuturor existențelor omeniești aceeași lege necrutătoare a fatalității.

În aceeași ordine am notat și poziția poetului în societate și faptul acesta ne-a dus la urmărirea a două categorii din opera sa: satira și elegia. Am semnalat în același timp și poziția pe care o ocupă, în cadrul acestei concepții, poezia *Glossa*: ea exprimă înălțimea și înțelepciunea de la care poetul privea zbuciumul uman și refăcea, pe altă linie, concepția din *Odă în metru antic* și, pînă la un punct, pe aceea din *Luceafărul*: izolarea, îndepărtarea de ispita meschină a umanului.

Și elegia eminesciană se realizează uneori pe linia generală a concepției poetului despre lume. Dar ea se leagă alteori de momente provenite din experiența umană a poetului și este, pe o anumită rază, punctul de sosire al eroticei sale. Derivînd din experiența lui intelectuală sau crescînd pe experiența lui sentimentală, elegia deține un loc important în opera poetului. *Mortua est*, care este cea dintîi mare realizare poetică a lui Eminescu, este în același timp

și o puternică elegie izvorită din experiența erotică a lui. *Scrisoarea I*, considerată ca o satiră socială sau ca o poezie cosmogonică, nu-și găsea unitatea profundă decît în sensul elegiac de care se lasă pătrunsă de la un capăt la altul.

Mortua est ne făcea să vedem că erotica eminesciană căpăta încă din începuturi un puternic timbru elegiac; ea ne arată în același timp și coloratura idealistă pe care erotica lui o lua în începuturi. Cu vremea însă optica sentimentală a poetului se schimbă și sentimentul iubirii este văzut schopenhauerian — o cursă întinsă neamului omenesc spre a-l împiedica să realizeze ultima și unica fericire îngăduită lui, stingerea. Năzuințele rămîn și acum; poetul are momente cînd vede în iubire mijlocul cel mai potrivit de descătușare a creatorului, de eliberare a demonului ce torturează sufletul artistului. Concepția aceasta se află pe linia idealizării din faza primă. La acea dată, iubirea apărea poetului între altele ca mijlocul cel mai potrivit de mîntuire din zbuciumul pe care ți-l aduc întrebările în legătură cu marile probleme ale omenirii. *Înger și Demon* însemnează în primul rînd salvarea spirituală prin iubire.

Caracteristică pentru epoca primei maturități ne apărea poezia *Floare albastră*, care definește prin comparație spiritul contemplativ al bărbatului și spiritul activ al femeii. Ceea ce caracterizează în continuare poezia erotică a începuturilor este necesitatea adînc simțită de sporire a proporțiilor spirituale: iubitul fetei de împărat nu era un om oarecare, el era un demon pornit să răscoale lumile împotriva conducătorilor lor; iubitul din *Floare albastră* era contemplat el însuși în perspective vaste. Afirmam că titanismul eminescian începe ca o temă literară și se convertește îndată într-o formulă de reacțiune sufletească. Grație acestui fel particular de a percepe realitatea, el se traduce în forme diverse în diferitele sectoare ale poeziei lui Eminescu și aspectul pe care l-am semnalat este una din modalitățile sale. Cea din urmă trăsătură pe care o puneam în lumină în legătură cu poezia iubirii la Eminescu era construcția ei pe linie obiectivă, care mergea uneori atît de departe încît putea să înglobeze unele momente epice. Epoca maturității se caracterizează printr-o liricizare profundă a motivului pe de o parte, prin simplitatea și liniștea expresiei pe de altă parte. Ea se caracterizează însă uneori și prin ridicarea materialului erotic la semnificații de simbol, cum este cazul cu poezia *Peste vîrfuri*, în care pozițiile erotice inițiale devin în ultima analiză disparente, poezia ajungînd să exprime concepția eminesciană de filozofia istoriei: trecerea permanentă este legea fundamentală a omenirii. Și pretutindeni întrepătrunderea sentimentului iubirii cu sentimentul naturii, iar, în anumite cazuri, ecourile mitice ce se desprind din depărtări.

În finalul ei, erotica poetului capătă un aspect sumbru, elegiac. Tonul acesta întunecat este determinat în primul rând de faptul că poetul încadrează erotica într-un sistem complex de relații, în care înțietatea este deținută de meditația în legătură cu soarta omului. Iubirea este văzută de el în dependență de aceleași legi generale care conduc destinele omenești și ea este ursită să ajungă acolo unde ajung toate străduințele omenești. Durerea constatării acestui destin dă naștere elegiei erotice; revolta împotriva lui se traduce în satiră, și una și alta încoronînd parțial erotica poetului. Timida fiică de rege îndrăgostită de demonul revoluționar ajunge astfel să facă loc Dalilei, împotriva căreia poetul pune în joc toată verva sa, toată puterea sa de caracterizare în registrul întunecat al satirei.

Numeroase au fost momentele în care Eminescu s-a manifestat, în cadrul poeziei închinată cetății umane sau în cadrul poeziei erotice, ca un spirit ispitit de mitologie. Frecventa raportare la acest domeniu se explică printr-o înclinare organică: spiritul său apare îndrăgostit de fabulos și de fabulație, el este statornic ispitit să întreprindă în sens invers călătoria pe linia timpului pînă în epoca îndepărtată a începuturilor. Ispita acelei lumi îndepărtate care gîndea în basme și vorbea în poezii rămîne permanentă și poetul se lasă într-adevăr pătruns de spiritul mitologic. Tema mitologică apare de altfel tratată uneori în apele proprii și *Demonism* poate fi invocată cu drept cuvînt ca un caz ilustrativ. S-a putut semnala în aceeași ordine și încercarea poetului de a crea o mitologie dacică, încercare care nu izbuteste de altfel decît într-o mică măsură. Cea mai de seamă dintre toate operele ce se pot semnala în această direcție ne-a apărut însă *Mitologicele*, poezie ce subliniază măsura în care poetul și-a însușit atît spiritul cît și maniera mitologică.

+d. } Din ciclul poemelor cu temă dacică și mitologică am semnalat între altele poezia *Gemenii*, indicată să îndrumeze cercetările noastre și în direcția poeziei cosmogonice.

Cea din urmă temă a poeziei eminesciene, pe care ne propunem s-o tratăm pe larg, este tema titaniană. În această ordine am atras atenția asupra unei distincțiuni care trebuie ținută neapărat în seamă. Titanism înseamnă pe de o parte fabulă titaniană, prezentată în ansamblul caracteristic ei, iar pe de altă parte stare de spirit titaniană. Am afirmat că forma proprie de intuiție a poetului român este cea titaniană, fapt care explică frecvența viziunii taniene chiar în acele poezii ale sale care nu au nimic comun cu tema literară a titanilor. Să ne amintim într-adevăr cum se înfățișează sub acest raport o elegie ca *Mortua est*, în care poetul construiește, pentru sentimentele sale de factură titaniană, un cadru de dimensiuni taniene. Fabula însăși este frecvent amintită de

Eminescu; ea este tratată uneori, fără să se ajungă însă vreodată la o poemă care să poată fi calificată în întregimea ei ca fiind de esență titaniană. Mai frecvent este întîlnit personajul, fie că este contemplat în formele colective ale poporului, fie că este văzut izolat. Un titan este Napoleon; cu intermitențe notabile, Mureșan este la rîndul său un titan, și asemenea lui este Hyperion, peste care puterea divină a răspîndit însă și suflul geniului.

În cursul expunerii mele am urmărit și unele trăsături stilistice eminesciene. Și era intenția mea inițială ca aceste date comunicate izolat să fie concentrate într-un capitol final și adîncite spre a pune și mai clar în lumină cum opera literară oglindește în mod unitar aceleași trăsături în toate articulațiile sale.

Dacă, în urma tuturor acestor lucruri, ne punem întrebarea cum putem defini locul pe care Eminescu îl ocupă în cadrul literaturii universale, răspunsul care ne solicită nu se poate formula decît în termeni de literatură comparată. Cu toată capacitatea lui de a-l prezenta în forme obiective, Eminescu aduce un lirism de adîncă interiorizare. Educația lui clasică i-a pus la îndemînă multe din procedeele de obiectivare a sentimentului, dar vocația originară a poetului este exclusiv lirică și profund lirică. El a încercat în nenumărate rînduri epica și drama; dar toate încercările sale au rămas infructuoase, toate s-au sfărîmat sub presiunea puternică a fluxului liric. Simbolică ar putea fi considerată, sub acest raport, poezia *Melancolie*: în aparență, o poezie obiectivă de cadru în partea ei primă, ea se concentrează și ajunge treptat la forme directe de interiorizare. Maioreșcu raporta poezia eminesciană la aceea a lui Leopardi. Aproximarea a fost reluată în urma lui și, dacă avem în vedere capacitatea poetului de a privi în adîncurile sufletului său, ea ni se pare pe de-a-ntregul justificată.

Paralel cu această vocațiune lirică de înaltă potență, Eminescu aduce o largă viziune. Nu ne găsim, în epoca maturității sale artistice, în prezența grandilocvenții frecvente în romantism; cadrele vaste pe care le creează poetul sînt pe măsura sentimentelor sale care, în afirmație și în negație, bat cu aceeași tărie. Disperarea poetului în *Mortua est* are nevoie de un spațiu de manifestare care să sugereze lipsa de limită, iar puterea sentimentelor de care este însuflețit Hyperion sfarmă limitele imaginate de mintea omenească. Tentația infinitului este una din trăsăturile cele mai proprii artei lui Eminescu și această tentație a infinitului apropie poezia lui de poezia byronică.

În felul acesta, la întrebarea cum se poate defini locul pe care Eminescu îl ocupă în poezia românească și în poezia universală, răspunsul ne apare limpede: în momentele ei cele mai caracteristice, opera poetului român proiectează lirismul interiorizat al lui Leopardi în vastele perspective ale poeziei byroniene.

Nu este acesta rezultatul exclusiv al unor influențe. Influențele există, incontestabil, și noi înșine le-am subliniat în nenumărate rânduri. Dar funcțiunea lor n-a fost să creeze o personalitate literară, pentru că ele nu pot îndeplini o astfel de funcțiune decât atunci când lucrează cu material inferior din care nu vor putea scoate nimic de seamă. Funcțiunea lor a fost să ajute pe poet să se regăsească. Sub influența filozofiei schopenhaueriene, spiritul reflexiv al poetului român a putut atinge forme de artă pe care, într-o altă sferă, le atinsese poetul italian Leopardi. Iar sub influența poeziei byroniene, înclinările sale originare către absolut și nemărginire se precizează și se fortifică. Și una și alta sînt chemate să pună în lumină diamantele ascunse în adîncul sufletului său, fără să le poată altera reflexele proprii.

În felul acesta a luat naștere cîntecul eminescian. Urechea cunoscătorului poate descoperi într-însul și unele note desprinse din altă parte, dar în întregul lui el creează o armonie nouă ale cărei valori depășesc literatura română și se topesc în cîntecul înalt și binecuvîntat al umanității.

CUPRINS

✓ Notă asupra ediției	5
✓ INTRODUCERE	7
✓ BIOGRAFIA	20
MOMENTUL LITERAR	72
ÎNCEPUTURILE POETICE	88
PRIMELE AFIRMĂRI	107
* POEZIA CETĂȚII UMANE	155
* POEZIA EROTICĂ	198
* POEZIA MITOLOGICĂ	221
* POEZIA TITANIANĂ	233
✓ ÎNCHEIERE	262

